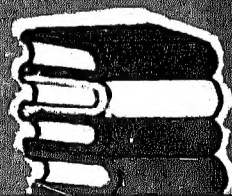


دراسيات نقدية في الادب العربي

عزير السيد جاسم



دراسات نقدية في الأدب الحديث

عزیز السید جاسم



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

لماذا الشعر ؟

فى عصر الآلة والاستحداثات التكنولوجية والعلمية أخذ النظام بغزو كل شىء ، يغزو أعمالنا فى السوق ، وفى العمل ، وفى المدرسة ، وفى البيت ، وفى كل شىء . وتجاوز ذلك حتى بدا وكأنه يفرض نفسه كقيمة مطلقة غير مشكوك فيها ، فى سلوكنا ، وطريقة ارتدائنا أو أكلنا أو شربنا أو نومنا .

ولهذا برزت قيم مبهنة امتلكت حصانتها بفعل تقليد خاص .

ومن أجل ان ابدا بدايتى الحقيقية فأنا انكر النظام . ولكن ها أنى أقع فى التهلكة . فهناك النظاميون جميعا من كل وضع وشكل ، وهناك اللانظاميون الذين ينتقدون بلغة النظامية والأصولية والعرف . وأمام هؤلاء جميعا اضطر أن أوضح بأننى لا أنفى النظام، لكننى أريد أن أعبر عن حركتى السرية ، التى استنيت أمام الفكر والجماعية . وعندما أعبر عنها فتعبرى قد يكون غير مرض ، قد يكون شاذاً ، مادام النظام هو القانون اللاهوتى ، لكننى مع ذلك لا أوافق على أن أكون حقل تجربة يمسك بها النظام بمشرطه الخاص . وهذا دليل يؤكد أننى لست نظامياً .. فما أنا إذن أدين بالنظام وفى نفس الوقت أتحداه . وتحدياتى ليست مخيفة وليست قاتلة ، وهى ليست مؤذية إطلاقاً . إذن أفليس هناك من يسمح

لها ، مادامت غير عدائية ؟ وارانى قذفت بنفسى الى المكان المحذور ،
فأنا أريد أن أحظى بمقدمة جيدة ، وبمقدم استاذ ، ولكنى أدركت
عبث ذلك مادمت غير مؤمن بالجودة الاكاديمية واستاذية أصحاب
المقدمات المشهورين .

أقدم نفسى بنفسى .. هذا هو اتفاقى الوحيد ، فان كنت
قد نجحت فهذا مالا يكسبنى أى شىء ، وان فشلت فأغسل
موسخاتى بقسبل ملابسى .

النظام فى النقد شىء ثقيل . وكل فكرة تحرص على أن تكون
مدرسة أو تنتهى الى مدرسة وكذلك النظام فى البحث ! فهو الشرط
الضرورى — حسبما هو متعارف عليه — لضمان وضوح وأهمية
المضامين . ولذلك تبتدى فى كل بحث جيد رسميا تسطيرات
معينة وإضافات مقدسة (الفهارس ، والمراجع ، والتزيكات
والمقدمة .. الخ) وأنا أحرص أيضا عليها — أدبيا — ولكنى لا أجد
فى نفسى الخداع الكافى لانكر حقيقة عدم حرصى على بحث
موضوعاتى أصوليا . نانا — وهذا ما يؤكد خيانتى للنظام الأدبى
فى البحث والمناقشة والنشر — عندما كتبت لم ابتدئ بدايات
معينة ، ولم أرجع الى أى تنظيم يتضح فيه الأول والوسط والنهاية
بل كانت بدايتى الوحيدة هى بداية الساعة التى أترامن فيها مع
تفكيرى وحسى .

ولذا فالموضوعات قد تكون غير متتابعة أو غير منسجمة ،
أو لا يكمل الواحد منها الآخر ، ولكن ذلك لا يضيرنى على الإطلاق .
فأنا كتبت هذه المواضيع بدون أى تصميم متعقل ، كتبتها فى حالة
معينة — منحتها لنفسى فقط — وبدون أن أبحث عن صلة أو عن
مقارنة . وحتى لو توافرت تناقضات معينة فأنا لا أحاول إعادة
النظر فيها لأننى كتبتها فى لحظتها . وهذه اللحظة ، لحظة البدء

بكتابة الموضوع الجزء ، مقدسة بالنسبة لى بشكل وننى ، لأننى ما كتبت الا وانا فى خدرى الخاص والسخيف أيضا . ولكن العذر لى هو اننى أردت اكتشاف نفسى واكتشافى لنفسى هو اكتشاف القارئ لنفسه من خلالى كنموذج — ربما — أردت الا اكتب مقالاتى بتهيؤ واستعارات كثيرة ومطالعات ، بل أردت ان اكتب بحس الوهلة الأولى ، ووعى الفكرة الأولى . من أية نقطة ابتدأت ؟ وما هو برنامجى ؟ وهل هناك غاية ما ؟ .. أجيب عن تلك الاسئلة كلها بلا عريضة لم اخطط لشيء ولم أدرس لذلك التخطيط ، انها جاءت الكتابة فى موضوعاتى بتلقائية كاملة ، وهذه التلقائية جاءت كتعاقد بينى وبين الصمت فى عزلتى وفى خدرى أيضا . اكتب ما شئت ! ما فى أعماقى ، ما فى سليقتى ، بوعى أو بلا وعى وشعارى فى ذلك شعار الفرد فى فضاء الكون ، فانا لا أدب نفسى ان لجأت الى النظام والترتيب والاشتراطات والتهيئة وأصولية الانجاز ، — وقد فعلت ذلك مرارا — ولكنى أبيع لنفسى حريتها الكاملة ، ومن خلال هذه الاباحة اظن اننى أستطيع ان أعرف نفسى لا اريد ان اتكلم عن (الاكروبول) حيث نقشيت عبارة (أعرف نفسك) لكننى أريد فرصتى فى أن أتكلم بدون أى انضباط حتى أضع الكف على خداع الوعى . أحيانا أرتبك وفى موقف ما ، ولكنى وبفعل حدة الوعى أتستر على ارتباكى ، أتستر على خوئى .. ومن هذا أدركت التناقض القائم — فمما سو أشبه باللعبة — بين درجة الوعى وبين الحالة النفسية . ولذلك نشدت التطابق فى موضوعاتى تلك ، فكان الوعى لدى هو النفس ، والنفس لدى هى الوعى وربما ذلك يحمل براءة الطفولة ، وهذا ما يسعدنى ، وان كان يحمل نزق الطفولة فهذا ما يسعد النقاد ! وهذا نفسه يسعدنى مادامت سعادة الآخرين سسعادتى ..

أقول لكم بصراحة اننى لم أنظم معلوماتى ، بل ربما كتبتها بهوى أو بفجاجة وربما لم أشكر كما تريدون ، لكننى أؤكد اننى لم أتاثر

بمنهاج نظرى او بطريقة فى البحث . اننى امتلك (خلفية) معينة
وسواء اكانت هذه الخلفية تشفع لى هذه الكتابة فى تلك الحا
التى عشتها أم لا تشفع ، فالمهم اننى اثقل فى كلتا الحالتين ، ائت
على القارئ بأنانيتى : فى تعريض نفسى للعصف وتحصيل القارئ
ذلك .

والحديث عن المنهاج فى النقد يقود الى مسائل متشعبة عديد
وأعتقد أن هذه المسائل المتشعبة والمتفرعة عن التنهج النقدى
تأمرت على العطاءات الانسانية فزيت ونسفت وأهانت حضار
الشعر اهانة مابعدا اهانة ، اهانة متمسكة فى ذلك بحجج عقلية
ولعبة (العقل) لعبة قديمة شاء فيها الحظ أن يلعب دورا كبيرا
فتأليه العقل المبالغ والمغالى فيه وجد حظه فى مواقف العقليين
الناضجة ضد المتاهات الاوغسطينية وضد مثالية (بركلى) وحسيه
(لوك) وارتبابية (هيوم) . ولكن التطرف فى أهمية العقل كخال
وحيد كان ولايزال يسبب بلاهات كثيرة . وبلاهة العصر تتمثل فى
الاصرار العقل على مقولات معينة فى حين أن هذه المقولات مرتبط
بالوضع البشرى . فالمقولة تكتسب العقلية عند تحقيق نجاحات
معينة ينتفع منها الوضع البشرى ، وما بعد ذلك لا يصح الاصرار
على تعميمها اطلاقا وباسم العقل . وهذا نفسه يصدق على المدارس
الشعرية . فالرومانسية مثلا كانت موقفا عقليا شأنها شأن
الكلاسيكية ، وكذلك الرمزية والسوريالية والواقعية الاشتراكية
والوجودية . لكن هل ذلك يفيد بحتية تقييد الحرية الانسانية
ضمن المواضعات المشروطة ؟ طبعاً لا . فالانسان يمثل مسائل
كثيرة ، فى العقلانية والسيكولوجية والاجتماعية والتطورية البدائية
لذا فليس من الجائز أبدا أن يكون الانسان نفسه ضحية لتقسيمات
التى وضعها هو ، مع العلم ان هذه الموضوعات كانت استقرارات
لا أقل ولا أكثر . ولذا فأنا أرى أن الشاعر الذى ينتسب الى مدرسا

شعرية معينة أو مدرسة مذهبية لا يمكن أن أجرده من امكانيته الجيدة مادمت أنا منتسبا الى مدرسة أخرى مخالفة . فلا يمكن للشاعر الكلاسيكى أن يصرخ بوجه الشاعر الرومانسى ، ولا يمكن للشاعر الرومانسى أن يستهزئ بالشاعر الكلاسيكى ، ولا يمكن للواقعى الاشتراكى أن يحتقر قصائد السوريليين أو الوجوديين . (وهذا ينطبق على النقاد أيضا) . ولذلك فأنا أنطلق من فهم واحد ازاء مطالعاتى الشعرية ، وهذا الفهم هو أن لا حواجز أو حدود بين القيم الجمالية فى شعر الياثسين أو المتفائلين وأنا اذ أضع نفسى عطاء سمحا مع الشعراء الانسانيين فأنا لا أبخل أبدا بحبى للشعراء الضالين . وهذا الموقف حتها يخلق أكثر من التباس بل يخلق شؤما معنا . وسبب ذلك التنظيم الذى تكلمت عنه فى بدء المقدمة ، التنظيم المذهبى فى مدارس الشعر والادب ، التنظيم الذى كان فى البدء توسعا يمتد للاحاطة بحركة التاريخ فأضحى قييدا للتاريخ . هذا التنظيم الذى رفضته وأرفضه فى أن يكون الصورة الوحيدة التى تحقق لنا .

اذن فمذهبى فى الشعر هو مذهب الحياة ، الحياة التى جمعت الانسان ، والباز ، والحماة ، والمعاصفة ، والحقل ، والسماء ، والأرض ، والأصوات ، والسكون . أبحث عن مسيرة الكلمة ونداء النغم واجابة المضمون ، بحيث أربط النسبى بالمطلق ، والجزئى بالكلى والزمنى باللازمى ، ومن خلال كل ذلك أعطى للانسان نصيبه الأوفر أن لم يكن الكلى . فالانسان هو مصدر كل الاشياء (بروتاغوراس) ، وهو كذلك ابن الموجودات (داروين) ، ولهذا فأنا أمثل أحيانا حيرتى بين الوهية الانسان فى الاشياء وبين انتهاء الانسان وخلود الاشياء ومن خلال هذه الحيرة أجد أن للشاعر ملء الحق فى أن يتكلم عن الانسان وعن الحجر ، والليل ، والمياه ، والعوالق ، والحصى ، والدمى ، والقبر .. الخ ..

ونحن معه نترصد حركته الجاهلية كراقص غريب ، او راقص اليف جببب ! وأنا اذ أعطيه حقه شعريا فانى لا أتوانى أبدا عن ادانته أن تخلى عن الانسان ، ودور الانسان وحقه ، ولكن ادانتي هذه لا ترتبط بفنية القصيدة بل بالموقف . وفى كل القصائد أعطى للقصيدة حقها ولو اننى أصر على حساباتى فى الادانة .

ومن خلال ذلك أقول اننى أرفض الاصرار على شاعرية (البياتى) من خلال مذهبية معينة وكذلك أرفض ذلك فى (سليمان العيسى) أو سواهما ، ولكننى احترم شاعرية البياتى والعيسى وشلش من خلال منظور غير متأثر بمدرسة مذهبية فى النقد .

ومع ذلك كله يظل الشعر شعرا ، ويظل الشاعر سابحا فى جدول أو فى شاطئ أو فى بحر ، أو فى ضباب ، أو فى نهار أو ليل ..

لقد مللنا النقد فى تقسيماتهم الخاصة (الشكل — المضمون) (الذات — العام) (السلبى — الايجابى) (التفاؤل — التشاؤم) (اليمين — اليسار) . علينا أن ننظر للقيم الجاهلية للقصيدة ونحددها بالضبط . ووفق ذلك ننظر : هل القصيدة سهم مصوب ضد الانسان ؟ فإذا كانت هكذا فاننا نرفضها ، نريها فى الوحل . اننا نحترم باجلال القيم الجاهلية فى كل القصائد ، ولكننا مع ذلك نتحيز . وهذا التحيز ليس نقطة ضعف . فأننا متحيز ، مع الانسان ، مع البؤساء ، مع المضطهدين ، مع الأبرياء والضحايا .. ولكننى أعطى الشاعر المعادى حقه فنيا وبين التقييم الفنى والادانة للموقف تتعقد المسألة ومن خلال هذه الموضوعات المكتوبة أستطيع أن أعرف تناقضى الخاص . وهذا التناقض هو الذى يزودنى بالجرأة الكاملة فى مهمة التجاوز . لقد كان خداع التعاليم المدرسية هو المسئول عن تشويه الفهم الحقيقى لانسانية الانسان ،

اذ صورت هذه التعاليم الانسان بشكل موهوم : الهى لا يتعرض الى التناقض ابدا .

وهذه الفكرة عن عظمة الانسان كانت بالاساس وليدة العصر البرجوازى حيث انتاب الانسان الخلاق احساس بكونه العملاق وسيد الكون . . . وحيث ان التأكيد على عملاقة الانسان تقودنا الى رفض المفهوم البرجوازى لـ (العظمة الانسانية) وتصوير الانسان متماسكا رصينا منظما تحكمه اخلاقية خاصة ويتموضع بوقار خاص بمعنى ذلك اننا ننتشل مفهوم عظمة الانسان من تشويهات الفكر البرجوازى التى تتكلم بلاشك عن عظمة الانسان البرجوازى الفارغة والمضحكة . وهذا الانتشال لن يكن الا بتقييم حقيقى للموقف والسلوك الانسانى بما يتضمن ذلك من تناقضات الانسان الفرد نفسه . لذا ناعتبار التناقض (الذى يعد بالتجاوز) ثغرة ينفذ منها الناقد بغية التهيب ليس دليل وعى نقدى ابدا . فالانسان الكاتب مطالب بتقصي جذور تناقضاته ، مطالب (احيانا وليس دائما) أن يكتب بعفوية تامة وبدون الرصانة والحذر الفكرى المهيّب (الذى يلجأ اليه الكاتب خشية النقد غالبا) ، ومن خلال هذه العفوية والبساطة فى اظهار الوعى المستبطن والحس والحدوس الى جانب المذهب الفكرى ، تستطيع ان تلمس أشياء كثيرة . ولهذا فاننا أحس براحة نوعا ما وأنا اقرأ - كأي قارئ - تناقضاتى فى الاسلوب أحيانا وفى الافكار أحيانا وعبر الفترات الزمنية .

لقد كنت أجهد نفسى مرات فى أن أجد انسجاما كاذبا - عن طريق الالفاظ - فى مونسوع أحس فيه ارتباكاً ما ، أو علامة انشقاق فيها تحت السطح ، لقد كنت أحمل التركة البرجوازية

— ومن يدري فربما لا أزال — عندما كنت أخاف الإشارة الى تناقضى حتى ولو كانت الإشارة من ابهامى .

الكاتب الذى يكتب فى نقد الشعر يتحرج كثيرا فى رأى ، ويتناقض ، لأن عالم الشعر كبير جدا ، وهو عالم ملئ بالطرائق والمدارس والاشكال والاستحداثات والمفاجآت . والكاتب ينطلق من أرضية معينة ، ومن خلفية معينة ربما يقدر بواسطتها على نجاح نسبي أو وقتى فى بتاسعة وتقييم اشعار معينة . لكنه وبلاشك يواجه بتجارب شعرية جديدة . وبين أن يتحمس بالتأييد لها أو بمعارضتها يكون مبتدئا ، سواء فى الغوص الى أعماق العطاءات المجهولة أو الاكتفاء بالنقد السطحى . حيث يتجول مع سطح القصيدة لا مع حركتها الداخلية ومن خلال المواجهات مع القصائد تفتح عيون عديدة على الكاتب ، عيون القصائد (حيث هناك القصائد الهادفة وهناك القصائد الفنية فقط . . الخ) وعيون الشعراء ، فتظل حدقة الكاتب محاصرة . ولشد ما تكون محاصرة أكثر عندما تجد نفسها مسئولة عن ارضاء كل العيون الخارجية دون أن يسمح لها قليلا أن تفتح على نفسها ، أى أن تنظر لنفسها فقط .

ان الناقد السياسى يجد مهمته واضحة لانه مسبقا يدرك بماذا يتعامل فهو لديه كامل الادوات ، ولديه الخطط . وكذلك الناقد الاجتماعى ، والناقد الفلسفى فى حين أن الناقد الشعرى الموضوعى يختار طريقا معقدا جدا .

نعم باستطاعة الناقد الشعرى ان يكتب موضوعه وينام جيدا لبزاول المهنة بكل بساطة فى اليوم الآخر ، عندما يكون صاحب منهج معين . وبذلك يندر مع الناقد السياسى . فالمنهجية الصارمة فى نقد الشعر لا يمكن أن تكون ناجحة ولو أنها تكون أقل اثارة لتعب

الكاتب . فمثلا عندما يكون الناقد فى الشعر ايدلوجيا ينطلق من تفسير واحد على ضوءه تتحدد شخصياته واهيائه النقدية (كان يقسم القصائد الى ملتزمة وغير ملتزمة ، وينطلق على هذا الاساس دائما فى عملية التقييم) انها يحول الشعر الى بضاعة ويتم الحوار لديه : هل هى بضاعة نافعة أو بضاعة سيئة ؟ . ونحن — القراء — قد نتفق مع ذلك الناقد أحيانا ولكننا نطالبه مثلا بتفسير للنشوة التى تغمرنا عندما نسمع صوتا عذبا فى غابة كصوت بلبل . فهل يكون جوابه عن (التزام) هذا الصوت ايدلوجيا أو على التزامه ، أم انه يتكلم بكيفية أخرى ؟ أو فلأقل بصورة أخرى . (هيلدرلين) مثلا ، انه شاعر عظيم ولكننى أرفض اعتباراته الخاصة وقناعاته الذاتية عن ذهبية الماضى الذى ولى .

اذن ، أنا هنا مضايق بين أن أفى بالتزاماتى الايدلوجية فأنكر امراز هيلدرلين للماضى ، وبين أن أفى بالتزاماتى ازاء القيم الجبالية حيث تنبض قصائد هيلدرلين بحركة جمالية لذيدة . وهنا يتقاسمنى — كما يتقاسم أى كاتب النزاع . فما أن التزم (الملتزم) وأغفل جماليات (اللاملتزم) أو أننى أفعل العكس . ولكن ذلك كما يبدو تقسيم جائر . فالذى يلتزم الانسان ، يلتزم المعانى الايجابية الفعالة والمحسولة عبر النشاطات الفنية والادبية . وهو أيضا يلتزم الجمال ضمن الحدود التى لا يمكن ان ينتهك باسمها الانسان .

(كبلنج) شاعر كبير ، ولكنه خان — لحد ما — قضية الانسان . (باوند) أيضا وأشباههما كثيرون . كيف يستطيع الناقد ان يتحاور مع عطاءاتهم ؟ وباسم أية مدرسة أو اتجاه ؟ هنا بلا شك تكمن بعض الصعوبة . ولكن التقييم النقدى يتم عبر أسس وبراغل وملامسات وكما ان ملامسة السطح الناعم تدعنى أتكلم عن نعومة محسوسة ، فكذا ملامسة السطح الخشن ، تجعلنى أشرح الخشونة المحسوسة

وقد يجتمع سطحان : ناعم وخشن فى جسم واحد . لذلك فالكلام ينبغى أن يعطى لكل وجه أبعاده وحركته . ولكل عطاء عدة وجوه .

اذن ، الناقد فى مسائل الشعر لا ينطلق من حيثيات محدودة جامدة مكرسة لتأييد غاية ما . أى ان الناقد الشعرى معاد للتعصب والتحيز الصارم من حيث انه كالشاعر — ومن أجل ان يفهم عطاء الشاعر لابد ان يبتدىء من جو الشاعر نفسه أو من جو قريب الشبه له — يمتلك حرية عظمى ، حرية لا تمنح نفسها بسهولة ، ولا ترتضى الوقوف الخالد فى المنطقة القدسية . حرية شديدة النزوع ، شديدة المقاومة ، تضاهى الحركة الكونية ضمن الوعى الانسانى الكاشف . وضمن الحركة الكونية تتساق حركات عديدة، متعارضة أو متألفة ، لكنها على العموم تنسجم على أعتاب الوحدة الكونية . فكذلك القصائد الشعرية ، تتباين فى المضامين وفى الشكول . لكن الشيء الوحيد والقاسم المشترك الأعظم لها هو (جهالية الالتزام والزامية الجمال) . هذا هو منطلقى فى كتاباتى هذه .

هذا وشيء آخر أحب ان أقوله . هو اننى فى كتابة هذه الموضوعات أتجاوز وضعى باستمرار . وهذا التجاوز أدركه لأننى عرضته على نفسى من خلال ما أقدمت عليه . لقد أرتأيت ان أتجاوز حدودى عن طريق التوقف المفاجئ عن المطالعة . وكما أحس بضرورة هذا التوقف ، لانه عودة الى نقاء سليقى مدفون تحت ركامات مديدة . هذه الركامات هى قراءاتى . قد تتفق مع البذرة الأصلية أى بذرتى الطبيعية ، وقد تختلف معها ، فما دورى اذن ؟ هو وكما أعتقد ، ان انقطع لفترة ما أو لفترات عن المطالعة حتى أمنع نفسى عن الاستلاب . وهذا الأسلوب الذى أتكلم عنه لا يعنى (الاستلاب الآخر) بل هو الاستلاب الخلاب والمرغوب أى عندما يمنح الانسان نفسه كلياً لكاتب يحبه . هذا هو الاستلاب الذى

تمرنت على رفضه . وهأننى صنعت مسرحى بعيدان قد لا تكون لى ولكنها اطمانت لحمايتى . ومع المسرح ، ومع الحياة ، قد نكون ممثلين — مجرد ممثلين — أو قد نكون حقيقيين ، ولكن من يحق له ان يزكى نفسه ؟ .. المسألة متروكة اذن ! .

لكن الشيء الذى لا أغير بتركه هو اننا طلاب . وهنا يحق لنا ان نقارع الزمن برؤوس غير فارغة . وأفضل معاهدة أو قسم هو الاصرار على وضعنا كطلاب . وعندما نتشبت بذلك ، بعقولنا بقلوبنا ، بأحاسيسنا ، بتصرماتنا ، نكون قد فهمنا جيدا كينونة العالم والضرورة الكونية ، وأدركنا التحولات . ولكن اذا كنت طالبا حقا فهل يحق لى أن أترف هذه الخطيئة ؟ خطيئة أن أدمع الى السوق بكتاب لا .. من شروط التأليف ان يكون المؤلف حاملا لقباً كبيراً ، وشهادات ضخمة ، أو سيداً لاتباع عديدين أو صاحب دف كبير وصوت جهير . اذن فكيف يحق لمن لم تتوفر فيه أى من هذه الصفات ان ينشر كتاباً ؟ .. فى الأمر اذن بعض الوقاحة وبعض التحدى : بعض الوقاحة لان الكتابة عن الشعر (حبث كل شيء مقدس لا يلمس : الشعر والكتابة) جاءت هكذا بدون برنامج تخطيطى وبدون استرحام يقدم لشيوخ الوصاية ، حيث (لا تقديم ولا دعاية) . وبعض التحدى لاننى أتحدى نفسى ، أتحدى خداع تكبرى . أتحدى اصراراتى المتهالكة على الرصانة المنسجمة ، أثير اضطراباً واسعاً فى مملكتى أنا . فهل أنقذ فى التياه أم أحصى أنفاسى بشجاعة ؟

ولذا ، فهأنذا أتاخر على نفسى ، ولذلك أدمى بأننى أعرف كيف أحصى أنفاسها .

وأخبراً : هل أنى كتبت جيداً ؟ ...

هذا ما أشك فيه !

القسم الأول

عندما ينشأ الشعور

فى علاقة الانسان بالكون توجد تعبيرات انسانية عديدة
تعكس نوعية العلاقة وتمثل التجاوب بشكل أو بآخر ، بين الذات
والعالم . . والانسان عندما يخلق تأليفاته الخاصة انما يقرر مبدا
اساسيا هو حماية استحصال حقائق مهياة وبشكل فنى لتوفير مكانة
لائقة به . وحيث تتأكد ترجمة هذا المبدأ تتحول كل التصرفات
والمعارف والحدوس الى تنقيب بطولى عن جذور الاشياء ، واحتمالات
المواقف واعطاء الأجوبة لكل الاسئلة بشكل جاز أو مؤجل .

ان البحث عن الحقائق هو بالاساس اقرار بوجود مجاهل
كثيرة . ان التعميمات والاسرار وسيولة الاشياء ومساءل المصير ،
تفرض على الانسان أن يختار سبلا متعددة فى بحثه الجاد هذا .
وهنا تتعين وضعيتان انسانياتان تماما . فالانسان يغير عالمه بفعل
من استعمال ادواته المتجددة لغرض أن يستوفى شروط الحياة
الأكثر اشراقا ، وهو ايضا يتغبر ضمن كل هذه العملية . وانطلاقا
من وضعية الانسان هذه فى بحثه وتغيره وقابلياته يبدو الشعور
كلغة جديدة يتفاهم بها الانسان مع نفسه أو مع العالم .

ان كون العالم حاملا لغرائب كبيرة وملغما فى منحنيات عديدة
وكون الانسان نفسه بشدودا بين أقطاب كثيرة تتنازع ذاته ، انما

يبير كل التجددات والتطورات فى لغة التفاهم ببن الذات والكون .
لذا فلفة الشعر هى لغة لا تخضع ابدا لانماط وقوالب معينة . ان
النمطية قد تصح مثلا فى خروب أخرى من النشاط البشرى ، ولكنها
لا تتفق مع الشعر .

ان الشعر هو ثورة مستمرة وتحطيم كلى لكل حواجز
اللغة . وحيث ان اللغة نفسها نشأت كنشاط فنى ، فهى
ترتبط مع الفن طبيعيا وعضويا ، وقد بين ذلك (كروتشه) جيدا
فالفن منذ البدء هى تشكيلة شاعرية ، وجهد الانسان البدائى من
أجل ايجاد الكلمات كان جهدا معرفيا وشاعريا ، لان موسيقى
الحروف (حيث لكل حرف صوت منغم) هى روح شعرية بدائية .
وبقدر ما تتغير اللغات وتتجدد ، وتتعدد اللهجات تظل القصيدة
دائما تحققا لثورة وتبرد فنى . اى انها تهرد لحظى متواتر من أجل
اذابة أى فرق بين (الكلمات) و (المداليل) . ان هذه الحركة فى
القصيدة ليست حركة صارخة بل هى حركة خفية جدا وراء سطح
الكلمات حيث تسعى المضامين والتأملات والاسئلة والاجوبة لاعلان
نفسها نازعة كل بقل وسطوة اللغة وموفرة لها وجودا جديدا .
ان (اليوت) فى جبراته النادرة على (تحدى اللغة) وزحزحة
مواقعها لم يك هادفا فى ذلك اثاره ضجة ، بل كان يمثل صراعا
بينه وبين قصيدته . ان قانون القصيدة والجو الذى يحياه الشاعر
ساعتئذ فى استهلاك (الناسوت) والانحاد الصوفى الكلى بالرؤى
هو نفسه يفرض على اللغة طلبات جديدة والغاء للمعوقات اللغوية
ذات السلطة الطويلة الأمد .

ان جو القصيدة السكرنى والمحفوف باطار وقارى مهيب فى
بعض القصائد الكلاسيكية يقدم دليلا على جودة فى الصنعة ولكنه
لا يتعامل كشعر . فالقصيدة تعكس تماما الحركة الداخلة والحيوية
حيث يتضح (النفى) قانونا خطيرا فى عالم معقد . وهى هنا فى

مفاضلتها المستمرة ضد صلابة الكلمات وعدم الطواعية ويؤسسه المصطلحات اللغوية انما تمثل حرية كاملة ، لذا فليس من المعقول اذن ان يسمى القصيد المحشور ضمن مذهبية متحجرة وانماط مقروضة شعرا . لان الشعر ليس (موضة) موروثه ولا وسيلة دعائية او جوابا لطلب خارجي ، بل هو خلاص وتكشف مستمر وغير محدود . ذلك الكشف الذي اراده (انطون آر تو) في قوله : (حيث يريد الآخرون بناء آثار لا أطمح أنا الا الى اظهار روى) . وان تأكيد القيم الانسانية من خلال المصطلح الشعري هو التقاط واع مخلص لكل القيم التي كانت وتظل الصدى في دروب الانسان وصراعاته المستمرة . .

ان عالما بدون قيم هو وبالاساس عالم يمهّد لقيم خطيرة وحيوانية شرسة . والبديل الوحيد لفقدان القيم هو السلوك والاستحواذ البربريان . وهنا السر في قداسة القيم على اعتبار انها مصطلحات انسانية عميقة الجذور وفعالة تشكل أدوات استعمال الانسان الايجابي والحضاري . وهذه القيم ، وبفعل من التراكم القيمي والامتدادات الزمنية ، تتعرض الى تغطية تراثية وتفقد بريقها المرتبط مباشرة بشروطه المرحلية لا غير . .

لذا فان مسألة تأكيد القيم هي غريزة لهذه القيم واعادة عرض . والشعر نفسه ، على اعتبار انه صعود وتسام فوق التقليدات الموروثة والخلوط المتشابكة الأكثر تجمدا وسوادا واقعيا ، ويسهم باضاعة كلية في اخفاء شروق جديد على القيم المناسبة . وهذه القيم ليست كما يتصور لأول وهلة ، قيما الزامية أو موثيق أخلاقية أو ايديولوجية بل — انها تلمس انساني يتبرعم في اكمل حالات التجربة والصفاء التي يعيشها الشاعر ساعة التوالد الشعري، العذوي .

ان العملية هي عملية تكشف منذ البدء حيث ان الشاعر لابد ان ينطلق من حقيقة أو من وجود موضوعي مع ذاتيته . ولهذا فليست القصيدة صحيحة تقذفها دار خربة ، انها العطاء الذي يمنحه الانسان الأكثر تشوقا لمعرفة نفسه ، تلك المعرفة التي قصدها (بيتس) عندما قال : (لماذا نمجد أولئك الذين استشهدوا في ساحة القتال ان الانسان قد يبدى شجاعة مائلة وهو يخترق أغوار نفسه) .

لذا فالتكشف هو مجاهدة وتعرية حقيقية وازاحة الالتباسات وموروثات كثيرة ، انه محاولة الوصول الى النقاء الأبدى . وعبر هذه المحاولة تستلم ذات الشاعر اسمها الحقيقي .. وهنا يبرز التساؤل : هل ان الشاعر صاحب حقائق جاهزة ؟ وهنا تتعدد القضية نوعا ما ، فالشاعر لا يتكلم عن حقائق ومعلومات منظمة ويقينية . انه لا يتكلم بلهجة العلم الطبيعى أو الرياضى حتى وان أكد على حقيقة يتفق فيها معها . الحقائق بالنسبة للشاعر عالم خاص يقترب ويبتعد عنه ، أو يدخل فيه ، ويتعامل معه برفق وهذوء أو بحدة وغضب ، بموضوعات جاهزة أو مقلوبة . حيث لا مجال هنا لأية أصولية تفرض على الشاعر التزامات مقيدة .

لذا فالشاعر عندما يريد أن يقدم عطاءه الشعري انها يؤكد انه مزيج بين المعرفة والجهل ، المعرفة الجيدة الواضحة والجهل المسقط في يده . فالشاعر يعرف مواعده ومنطقاته ، ويعرف جيدا كل أدواته ولكنه في نفس الوقت بجهل كيف يكون الانسجام - اللوغوس ، كيف يربط بين فردوس أمل لا وجود له الا في مخيلته وبين عالم أرضى ملوث ؟ كيف يحقق كشفا ثاقبا لذاته في عالم بتعقلن بألية غريبة ، في حين انه بتمرد بين الحين والحين على هذه العقلنة وعالم المعقوليات ؟ المهم في المسألة كلها ان الشاعر يتكشف باستمرار ويتصل باستمرار أكثر بعالم من الرؤى ، خلاله يبحث عن صورتها الحقيقية وصوته الحقيقي .

وهذا الكشف نفسه لبس معزولا عن شروطه الاصلية ، انه
استكشاف للعالم ايضا . اى أنه التلاحم بين استكشاف الذات
ولبس حدودها ومعرفة جذورها ، وجسدها ، ونوافذها ، وبين
العالم ، هو تلاحم طبيعى تماما . وان مسألة من أين الابتداء أو
اعطاء حدود شكلية تفريقية تعزل الذات عن العالم ، والعالم عن
الذات هي مسألة اضطرارية تنهافت أمام أبسط استقراء لقضايا
الانثروبولوجيا والتكون الانطولوجى .

ان ما يثير أعصاب الشاعر هو ان هذا العالم يحيا بلا عقل ،
وباسم أكثر الأساليب عقلية تتم اباداة الانسان بالتآمر على حريته .
واذ يبدو هذا البناء الحضارى الشامخ المجيد منخورا ، وحيث تتم
أغلب الصفقات الدنيئة على حساب الانسان وشرفه فان الشاعر .
يجد نفسه منتصبا متحدبا . والتحدى لبس تلاوة وثيقة أو بيان ،
انها هو رفض كلى لواقع فاسد ، يعلن نفسه فى كلمات الشاعر .
وهذه الكلمات هى المستحسنة المحشوة بالرصاص والتي تقدم
احتجاجا ساخطا يدين اللؤم البشرى . ان ابتعاد الشاعر ضمن
مسافة بينه وبين العالم واستفراقه فى رؤياه الشعرية يحل فى
جوهره فضحا للاحية . وان الانقلاب الذى عاشه الشاعر — اى
شاعر — يرسم نفسه بتوتر انعكاسى حيث يستقط نور الالفاظ
الشعرية على النقطة السوداء الفاسدة ليمنح لقراء والمتأملين
حدودا جديدة أوسع لرؤيا كاشفة . .

ان الترتيب الذى بخلق نظاما متشبيها تتحول نظاميته الى
اغلال تضايق الحرية الانسانية ، وبفعل من حقيقة ان الشاعر حربة
مطلقة فى حدود نسبية فهو يتردد ضد مثل تلك التموضعات الجائرة .
لذا فان الشاعر يعبر عن تحدياته ورفضه للزوجة الشيبية
ونظامية العقل الثقيلة وبفكك وحدات العالم لكى يحقق اختراقا
مغامرا مندفعا الى لا نهائية عنيدة . ان الشاعر كمعترض على

وجودات أكثر تقلا وأختر جورا ، يستأنف نشاطه الراضى بإعادة تشكيل العالم . فهو بعد أن فككه استغرق فى محاولة تأملية لخلقه من جديد . وحيث أن الشاعر فى عملته تلك لا يستطيع أن يقدم تشكيلة غنية مرغوبة من مواد فعلية وأشياء حاضرة ، بل بنجز مكانية واحدة هى امكانية رسم تشكيلة مشرقة من مجموعة صور درموز ذات دلالات ، فمعنى ذلك أن الشاعر يكبت فى أعماقه تناقضا رئيسيا .

وهذا التناقض قد يبرر بكونه امكانية موضوعه بهذا الشكل ، أو يكون مجرد احتيال . لماذا ؟ لأن الشاعر يوهنا بتحرره النهائى من تأثير الأشياء الدائرة به ، وانتقاله الى عالم حديد يزدهى صفاء وبهجة ، فيرتب لنا صورا تعكس عالمه الذى احتفى به ، ولكنه يصدمنا عندما يعود من جديد ويرتقى فى حضن الاشياء . وبذا يبرز البعد المساوى كخط ينتظم أحيانا أعمال الكثير من الشعراء . أن الاشياء أصـلـب منا وأخـلد ، هذا هو ما يقذف الى هوة عميقة ولكن الشاعر لا يرتضى الصمت فهو اذن يبدأ استثنائه من جديد وفى ميلاد كل قصبدة مؤكدا حريته . وهذه الحرية كتكشف وانتزاع مستمر تصطدم بأسـيـجة عديدة . وعندما تكون هذه الأسـيـجة اصطناعية بدعوى من اضطهادات قائمة أو اختلالات فى الوعي ، تتعين هذه الحرية بمجموعات شعرية مشحونة بتمرد ثورى وزخم يستهدف ازالة المواقع المؤتلفة مع الوضع الانسانى . وهنا يكون هذا الاستئناف بطوليا وفاعلا على اعتبار انه وثيقة ادانة وشاهد حتمية افلاس وضع غير مشروع . انه اسهام والتزام بتوضيح عبر مسئولية لا يمكن الحياد عنها . ان قصيدة الشاعر (روبرت 1 . هايدن) مثلا التى يقول فيها :

أننى أرى آلاما من العبيد

ينهبون

من القبور المنسية
ومن جراحاتهم تسيل السنة اللمهيب
حتى أرض العبودية
وسلاسلهم تهز (يكسى)
فى قصف شبیه بالرعود
(جبرائيل ، جبرائيل ، الا ترى ، الا تسمع ؟
ان النهاية قريبة
فماذا تتمنى ؟
قل قل . . قبل ان تموت
انك تريد ان ترخم الثورة
من مدى الام العبودية
لان الزوج لن يرتاحوا طالما ان للعبودية دعائم
محطموها واتركوها ذرات غبار
اما سلاسل العبودية
فيجب ان يأكلها الصدا .
او قصيدة (شلق فاسيلي ليفسكى) لـ (بوليف) :
(اننى اعرف ، آء اعرف انك تبكى يا وطنى
لأنك فى اسرك العبودى
انك تبكى لان صوتك الالهى

هو صوت بانس يدوى فى صحراء) .

أو الى حى الأول :

(فلتغنى لى ، يا فتاتى الرقبقة

فلتغنى لى أغنية الحزن هذه

كف يتلاقى الاخوة فى كراهية ،

وكيف نفقد نحن شبابنا وقوتنا وعندتنا

فلتغنى كيف تصبح اليرامل الوحيدات

وكيف يموت الأطفال من غير ببوت !)

انما تتمثل خلالها وخلال آلاف القصائد سواها المسئولية
الأبدية ، هذه المسئولية التى تتوزع عبر المواقف والمشاهد ومبر
حلقات الزمن التاريخى .

وعندما تكون الاسيجة المتحدية والتى تقف وجها لوجه امام
حرية الشاعر اسيجة الكون الأزلئ الذى يلتهم بشراهة ملايين
الملايين من الأجساد ، فهنا يبدو استئناف الشاعر غضبا أو تشاؤما
أو استسلاما منكمسا . أى أن الحرية (حرية الشاعر) التى اختارت
طريقها فى جو من الاطلاقة والأثيرة تختار فيها . أى تختار
(اللاحرية) مع (اليوت) :

(هكذا ينتهى العالم

هكذا ينتهى العالم . هكذا ينتهى العالم

لا برجة عنيفة وانما بنواح خافت)

وعند هذه التجربة — تجربة الوحدة أمام الكون — تتساقط
حريات كثيرة فى الفخ كمقدمة للسقطة الأبدية . وقليلون أولئك

الذين لم يسمحوا للعدم ان يطأ عتبة جبهانهم ويخذلهم ، فقدموا
أروع استشهاد عبر الازمان الذى يؤرخ عظمة الانسان .

وبين السقطة والاصرار يظل الاستثناف قائما ، لانه حركة
تمثل النقيض المقابل لعالم موجود ، أى انه (لا) الضرورية لبقاء
(نعم) العالم الآلية . ولكن الشاعر لا يمكن أن يدور لصيقا باستثناف
سلبي بل انه يخطو عبر دغق حى تهيله الاعماق من أجل أن يغير
التركيب القائم . ان كلمات الشاعر لا تذهب ادراج الرياح ولا يمكن
ان تزخرف ببناء موهوما . بل انها تقاوم رصف المسوخات لتحارب
المسوخة وتحرر الوجدات الطبيعية والانسانية لتوحدها فى عالم
جديد ان الشاعر اذن ، وبسجد ان تفتح الحواجز أمام رؤاه، يتحول
الى خالق . وهذا الخلق الفنى الممثل بأروع الصور والاخيلة
والموسيقى اللفظية لا يمكن أن يجرده من أية مسئولية على اعتبار
ان جذره - أى جذر العطاء - ممتد الى عمق موغل فى المسافات .

ولكونه متعلقا بتربة فان كل الرؤى المحلقة والرومانسية هى
مشدودة الى بعد يؤرى تنقاس عليه كل الترابطات والتشكيلات .
ولكن مسألة تبرز بصراحة وهن جديد : هل ان امكانية الشاعر وبهذا
القياس نظل رهن الاعتقال ؟ أى محكومة بأن لا تنفلت من أسر
الأرض والواقع ؟ وهنا لابد ان نقول : لا . امكانية الشاعر لبست
كإمكانية الناثر . الناثر يكون مباشرا . وبدعم عضده القارئ أو
المستمع المتلقى والذى يتجاوب مع الناثر على ضوء قاسم مشترك
من المفاهيم والعبارات والمركبات التى تعطى علامات على الدرب
من أجل الوصول الى غاية الناثر أو القارئ فى حين ان الشاعر
يختار أدواته ووسياته من أجل ان يتجاوب مع العالم بل من أجل
أن يتجاوب مع ذاته . أى أنه يبحث عن العالم بافتراض ان لا عالم
يتدخل فى وعبه الرؤيوى . ان هذا الافتراض (ان لا عالم سوى

عالم الشعر المنفرد ساعة ميلاد القصيدة) هو نفسه الطريق الوحيد الذى لا يغط حق الشاعر فى تسبيحاته الصوفية وكذا لا يقطع المردود الذى تقدمه القصيدة فى العالم ومن أجل العالم .

إذا فالشعر هو عملية فرار من الواقع وعودة الى الواقع ، ومزج بين الذات واللاذات ، وتداخل فى وحدات الزمن . هذه هى قدرة الشاعر الفنية فى محاولته الوصول الى مركز الأشياء والحقائق . وهذه المحاولة هى رغبة صائفة ، وهى اللذة الجمالية التى تحدث عنها (سانتبانا) بأنها لذة الانسان فى أن يفرض مركزه وأوهامه على المراكز . ومن المؤكد أن هذه اللذة ليست مجرد غزوة أو تسللبات لا أكثر ولا أقل ، بل هى مرتبطة أساسا بجهد الانسان فى تحسين عالمه : (اللذة الكبرى) .

ولذا فإن إعادة النظر تظل دائما نهجا أو تجاوبا بين الشاعر والعالم . وهذه (الاعادة) نفسها تولد فى الفوضى حيث يعود الشاعر وبحكم حالات غيابية مرهونة برؤى ناقبة الى نسيان وجود الأشياء والأشخاص . وهذا النسيان كتفويب للكينونة القائمة من أجل انبثاق كينونة جديدة . ان الكينونة الجديدة التى يطمح لها الشاعر هى خلق وهى مغامرة ، لذلك فمن غير الممكن استجواب الشاعر واخضاعه لاستنطاق لا منطقي . ان منطق الشاعر الوحيد هو الابتعاد عن تلك الموجودات (ساعة المخاض الشعري) . وسواء اكان هذا الابتعاد انحباسا وتوحدا متكفئا نحو الداخل فقط أم تحررا من المحدودية والشخصانية والداخل ، فهو طبيعي ومنطقي . وهو اختيار . ولكن هذا الاختيار ليس اختيارا ما ورائيا أو غوق العالم ، انه اختبار فى العالم . ومهما تكن انغلاقات الشاعر وصبواته الحلبية أو التخيلات فهى مربوطة أبدا بالعالم ، بالماضى والحاضر ، والمستقبل . ان (مالارميه) الذى قدم شعرا خالصا ، كموسيقى لفظية تتحلل من المضامين والمعقول ، لم يستطع أن يخفى اليه العجيب لموت أخته . ان العلاقة بين الشاعر والعالم

تنتفح منها بتطورات العمل الشعري . ومهما تكن هذه المنظورات فهي نفسها استئناف للعالم وللموضوعات المعدة والموروثات القائمة . واستئناف ضد كل الزيف والاهتباطات السياسية التي أسهمت نوعا ما في موت حريات كثيرة . وهذا الاستئناف يحمل طقوس الادانة كدين . وكما يقول (بيرس) : (ومن الحاجة الشعرية — وهي حاجة روحية — ولدت الأديان نفسها ، وبالنغمة الشعرية تحيا الشرارة الالهية الى الأبد في زند البشر !) .

الشعر والزمن والموسيقى

عندما يتكلم (كانت) عن الزمن كشكل خارجي للتجربة انما يوضح أهمية الزمن وانتظامه الاحداث وكل ما في العالم ، في رابطة تاريخية . فهو يمنح كل شيء حدودا متجددا وخلودا . وهو في الوقت نفسه البناء مستمر لهذا الخلود . والزمن ليس اتفاقا أو ترتيبا يلجأ له الانسان في عملية خلقه عالما منظما معقولا . بل هو قوة تبتدىء بابتداء جذور العالم وأصوله . وهذه القوة مرتبطة مع النواتات ومتطورة معها بحيث لا مفر من الزمن كمرافق عريق لابتداءات الحياة واستمراريتها الفائقة ، والزمن هنا لم يكتسب هذه الأهمية العقلية الفائقة الا عن طريق الانسان ، فالانسان محاط بالزمن في حين انه هو الذي يعطى للزمن هذه التسمية .

وعندما نتكلم عن الشاعر لابد أن نتفق على زمنين : الزمن الصوري والزمن الآخر ، والزمن الصوري هو الزمن الذي تنبثق فيه القصيدة . ويكون هذا الزمن مملوءا باعتمالات معينة أو بأفعال ترسم انعكاساتها على الشاعر . وهذا الزمن بالضبط هو زمن ميلاد القصيدة . والصورية فيه لكونه جزءا من الزمن العام .

ولكن الزمن الآخر هو المهم بالنسبة للقصيدة ، لأنه زمن القصيدة الانطولوجى والذى يستمر مع القصيدة عبر أجوائها وحركتها . وهو عبوما يرافقها فى الكينونة والتصوير والانقطاع . ان الشاعر يعمل دوما على استحصال زمن جديد لقصائده . وهو فى انفلاته من الزمن العادى ، وترتيبه الاعتيادى انما يخلق زمنا جديدا . وهذا الزمن الجديد المخلق يختلف كليا عن خصائص الزمن الفعلى لكونه لا يمتلك ماضيا وحاضرا ومستقبلا . أى انه يحطم التقسيمات الزمنية المعروفة بحيث تتبلور فيه وحدة زمنية هى كتلة من (الماضى والغد) معجونة فى انبة الشاعر . ان استحصال زمن جديد آخر هو ما يميز الشاعر الملهم عن (الشاعر) الذى يكتب شعرا . فالذى يكتب شعرا جيدا — غير ملهم — تتداخل لديه الوحدات الزمنية وهو تارة ينفلت من عادية الزمن ، وتارة اخرى يقع فى قصيدة زمنية اليومى . لذلك لا يستطيع أبدا ان يقدم تجانسا فى جو القصيدة حيث تمتزج لديه الرؤى الشعرية مع القصيدة فى النظم .

ولابد هنا ان تتفكك القصيدة وتحول الى عطاء واحد ظاهريا يمتلك الوحدة السطحية فقط فى حين انه تتلهم الصورة والانكار بدون وحدة عميقة وبدون ترابط حتى منسجم . ان الشاعر وبعد ان تتوافر لديه كافة شروط التواجد الشعرى يلج زمنه الخاص وهذا ما اكسب الشاعر الملهم طبيعة صوفية ووقتية . ان الزمن الجديد هذا هو (زمن الغيبوبة) بالنسبة للمتصوفة .

وهو بالاساس يتشكل مع الرؤى الحقيقية . أما الرؤى الزائفة فلا تستطيع ان تفسح الزمن الجديد الضرورى لعلمية الخلق الشعرى . ان هذا الزمن المستحصل والذى يقف على مسافة من الزمن الحقيقى يمتلك حقيقة كونه خلاصة نقبة ، وشفافية تظهر خلالها ملامح الكون والعالم الارضى ، وهو فى الوقت نفسه الزمن الذى يستطوع وحده المضى الى جوهر الأشياء وعمق

الحقيقة الكونية الكبرى وغير المدركة . وهو من هذا الاساس زمن بطولى جرى لانه ينتهك حرمة مجهولات عديدة وجبلة من عوالم (التابو) . وهذا الزمن اللاطبعى وغير العضوى الذى يحل فى وقت ما مع ظهور الانبثاق الداخلى هو زمن الشاعر الحقيقى . وعندما يكون الشاعر مزيئا أو يستطيع ان ينجح لحين ما غى تقديم دفقات عاطفية أو صور ذهنية أو حسية جيدة مدعومة بقابلية معينة نى البلاغة والاقتباس وضبط شكلى للابحار ، فانما يظل أيضا مقطوعا من الزمن الحقيقى للشاعر . ان استحصال الزمن المزيى وافتعال ايجاد رؤى ، والحواس فى عالم وهمى مفترض بادعاء وتكلف لا يمكن أن يحمل فى أحشائه بذور الشعر الحقيقى .

اننا عندما نتكلم عن هذا الزمن — زمن الشاعر — فاننا نتكلم عن طلاق جديد ، هذا الطلاق هو ايعاز للذات بضرورة الانفصال والاستغراق فى النشوة الجديدة والمعرفة المرتقبة . ولكن هذا الطلاق ليس انفصالا أبديا بل انه فى الأبدية ، يحتضن الاتصال والوجوه والحركات . وفى كل الدرجات ومهما تكن عزلة الشاعر المقدسة — ساعة الخلق الشعري — فالشاعر يظل محافظا على هويته كائن طبيعى للكون والأشياء حيث تتجسم فى كلماته تعبيرات الحياة واسرارها .

وفى الشعر الروحى — ولا أقصد بالروحى هنا الفهم المدرسى — يبدو واضحا تألف الشاعر مع زمنه . حيث يتضح التألف مشجعا خالقا أنيسا . وفى الشعر الرومانسى أيضا يتعلق الشاعر بزمنه ولحد ما . ولكن هل ان ذلك الزمن الجديد متوفر أثناء عملية خلق القصيدة بالنسبة للشاعر الواقعى والجهاميرى مثلا ؟ .. وهنا لابد من القول ان هذا الشاعر الواقعى أو الجهاميرى بقدر ما يكون مخلصا لقصيدته ، مخلصا لموضوعه ، متفاعلا معه

بتجذر وامتزاج كلى يشغل ساحة الشاعر فان الزمن الجديد يتوفر تحت ضمانة الحس الداخلى والاختبار المتاصل وبذلك تنبثق الى الوجود قصبدة جبدة جديدة .

وبخصوص هذا الموضوع — موضوع الزمن — يبرز تساؤل مهم جدا هو حن مدى ارتباط الزمن بالارادة ! والحقيقة ان فى الامر عقدة ما . فلو أمكن القول بأن الزمن ليس ارادة بل هو أنجاس جديد مرتبط بمداهمة رؤى وأخيلة معبنة تغزو وعى الشاعر ، وبالتالي لا تستطيع الارادة أن تتوصل الى ايجاد نمو لهذا الزمن أبدا ، نكون قد ختمنا على الوعى بالشمع الأحمر ، ونفينا الطاقة الانسانية لارادة ، كفعل حى ، كعلائة وحيدة ضد العدم ولو انتقلنا الى الضد وقلنا ان الزمن ارادة ، نمنى ذلك اننا نجعل من الاخيلة واستحصال الزمن الشعرى امكانية سهلة تتعلق بقوة الارادة وتتحول الاشعار الى أنماط أفعال منظمه ومصنفة باختبار فيقدم الكثيرون بناء يسمى (الشعر) وهو مجرد من أية شحنات شعرية أو أى منطق داخلى أو عذوبة نسجية .

اذن فالشعر ليس عملا اراديا كاملا، وكذا ليس عملا لا اراديا كاملا . الشعر هو تواصل الارادة بالالهام . والزمن متأثرا بالارادة على اعتبار انه يأتى بعد مرحلة من الوعى والتكشف المستمر والفهم الحاد . وهو لا ارادى على اعتبار أنه لم يات بناء على طلب أو توسل ، بل ينبثق متواقنا مع نفسه حسب الانعكاسات التى تؤثر على طقس الشاعر ، وحسب احتداماته الداخلية . أى أنه متأثر بالارادة على اعتبار أنه لا يتنهاى لدى أولئك الذين لم يخلقوا أنفسهم عبر المجاهدة الشاقة والوعى الثاقب . وهو لبس عملا بإشارة من الارادة لكونه يمثل حالة مفاجئة . وهذا الزمن — زمن الشاعر — وليد الاتحاد بين الارادة والارادة بين الوعى واللاوعى ، هو زمن

موسيقى ، مضطرب تجوس فيه روح الشاعر بكل حرية ، وتخلع باستمرار أغلبية كثيرة وتزيح ركابا من كلمات تعقد الطريق أمام التكشف والصرخة الحقيقية . فيه تنكشف قوة (اللوغوس) والأصوات المتكسرة على جرف العالم والأصوات التائهة ، والحركة السرية للموجودات . وهذا الزمن ليس حضاريا ، ولكنه نفس حضارى يرافق الحضارة يبتعد عنها . يختل بها ، ويواجهها ، يصادمها ، يدعمها ويقذف الشبهة بوجهها . انه روح الكون الذى لا يمتنع عن الكون ولا يقدر أن يحط الرجال . يتكلم عن النقاء والصور المثلى ويهين غياب العالم ولكنه لا يحلم . انه يحلم ولا يحلم كما يقول (نواليس) . وفى كل الحاصلات ، والرؤى والاخلية والانفعال الشعري والأشواق الانسانية ، تستقطب القصيدة الأجواء الواضحة والمجهولة لتساوى الحياة (الواضحة والمجهولة أيضا) وتحتضن الزمن كله . وكما يقول (بيرس) عن الشعر : (انما يعرف لنفسه انه مساو للحياة ذاتها . الحياة التى ليس عليها أن تبرر الانفسها ، ومى ضمة واحدة ، كأنها قصيدة واحدة كبيرة حية يحتضن الشعر فى الحاضر كل الماضى والمستقبل) .

وهذا الاحتضان الذى تقوم به القصيدة للماضى والحاضر والمستقبل ، هو الاحتضان الذى يتألف مع اشعاعات العالم الأزلية . وهو الطريق الوحيد للملاحقة الحقائق والكشف عن الجوهر الذى تلتف حوله الأجساد الشبيهة وحركتها القائمة .

ولذا فان زمن الشاعر هو الزمن المحدد فى رؤية الشاعر الصلابة ازاء الموضوعات والاحاجى الكبرى . وهو زمن نشط جدا تقترب به الافكار بتداع خيوى مؤهل لتوفير شحانات مذة يقذفها الانسان فى تخطياته .

الشعر والموسيقى :

الشعر ليس اضافات نثرية تقدم مجموعة تضمينات . الشعر فى الاصل مضمون موسقى . انه الكلام الذى يصوغ موسيقى لذيدة ولا يكف عن ايصالها بل يكون جوا رحبا يمنح الانغام جولتها الوحيدة ومتنفسها الوحيد . ومن هنا كان للانضباط الموسيقى أهمية قدسية خاصة ثمند (الخليل) حتى الآن والشعر العربى التقليدى مرتبط ارتباطا رراثيا هائلا ببحور محدودة موضوعة . . وهذه البحور لم تكن فى الاصل وضعاً قانونيا مفروضا . بل هى كانت وبالضبط مجرد استقراء واحصاء لأوزان الشعر العربى . لذا فقد كانت تسجيلا تاريخيا فذا لأروع الانطلاقات الشعرية الخصبة وكانت عرضا ثميناً وموسوعيا للروح الموسيقية التى لاتخضع بسهولة للتحديدات الكلامية . وحفاظا على شرف انجاز (الخليل) كعمل تاريخى جبار فى حقل الشعر لابد أن نؤكد خصائصه التقدمية بشكل يضمن استمرار حياته كفعل تقدمى خلاق . وهذا لا يكون الا بمحاولة واحدة هى أن لا نسمح للشعر أن يكون ميدانا لتطبيق بحور الخليل . وبالتالي لا تتحول هذه البحور الى معوق يقتل الموسيقى الشعرية وبتلف فى نفس الوقت جدة المضامين والانتباهات الحسية والتأثرات الحسية .

ان (فليب سدنى) فى كتابه (دفاع عن الشعر) بقوله : (ليس النظم الموزون الا زخرفا لا يبرر أن يجعل من الكتابة شعرا . والوزن والقافية لا يجعلان من الرجل شاعرا) . كان قد أوضح حقيقة مهمة عن الشعر الحقيقى . وكما أوضح أيضا الكاتب الفرنسى (فنلون) بأن (النظم آفته القافية) . ولم بجىء مصداق ذلك فى أوروبا بل تبلور كحقيقة وكتطور تاريخى فى الشعر فى قارتنا أيضا فانبتت طرق عديدة فى التعبير الشعرى . وكانت كلها متفقة على دور الشعر الحقيقى : (انه يكشف الحجاب . انه يظهر الأشياء

العارية فى نور يهز الغافل . ويظهر تلك الاشياء المدهشة التى تحيط بنا وتسجلها حواسنا تسجيلًا آليًا . (كما قال (كوكتو) .
أما الكلام عن لاهوتية (العروسة) فقد تحدث منذ القدم شعراء العرب بلسان (أبى العتاهية) : (أنا أكبر من العروسة) ولكن ، حيث أن النقطة الخطيرة التى تتشبث بها الفرق الشعرية على اختلافها هى نقطة (الموسيقى) ، إذن . . لابد من تبيان شئ ضرورى حول الموسيقى .

الموسيقى نفسها هى غير محددة وغير موضوعة ضمن قوالب ورسوم . الموسيقى ليست تقليدا لأصوات مجبوعة واضحة وظاهرة بل هى بحث مستمر لا يقف عند حد عن الأصوات الهائلة والسرية التى تحكم عالمنا بأكمله . هذه الأصوات نفسها ليست ما نسمعه أو نحس به فقط ، بل هى الأصوات التى ينسب لها أنها السحر . وينسب لها أنها كلمة المطلق . وتظل هى قائمة كانعكاس وحيد يثبت الكون من خلاله وجوده .

والكلام عن الموسيقى بمصطلحات (النغم) و (الإيقاعات الهارمونية) و (السونيتات) ليس إلا شكلا للشئ الجوهرى وهو (الروح الموسيقية) . اننا نتكلم عن الروح الموسيقية التى تعيش مع كل الأشياء ، والتى تعطى حتى للصمت نفسه نفعا خاصا . هذه الروح الموسيقية لا تقع أبدا تحت حصر ، وفى الشعر لا تحتكرها البحور ولا استحداث البحور . بل انها تظل طليقة جائلة بحرية غير مدركة ، فأنا تكون فى قصيدة عمودية وأنا فى مجزوءات وأنا آخر فى قصيدة نثر ، ومسألة أن تكون الروح الموسيقية هنا عتارا يحوزه طرف معين شئ مسألة ليست أكثر من أن تكون مغالطة مؤقتة . والشعر نفسه ليس اقتصارا على القصائد ، بل انه كروح موسيقية تدخل فى العالم من خلال النواخذ الجمالية العديدة .

ولقد أوضح (جاك مارتيان) ذلك بقوله : (الشعر لا يعنى فنا
معينا من فنون الكلام فحسب ، انما هو الروح التى تنساب انسيابا
خفيفا فى جميع الفنون) . وبمعنى آخر يقصد (مارتيان) ان الشعر
هو الحياة وحيث ان الحياة تتجدد فى البرهة الواحدة
كحركة وتجاوز مستمر فلا بد ان تكون فى الشعر خاصية الحركة
المتجددة . فالشعر عدو السكون ، والتأمل نفسه عند الشاعر هو
نظرة ازاء عالم شديد الجي شان . وحتى عندما يكون التأمل موقفا
ازاء صمت أبدي أو استرجاع بطيء لذكرات ، فهو يخفى تحت
سطحه حركة متجاوزة . و (الايقاع المتساوى) كموسيقى لا يستطيع
ان يخلق الحياة شكلها الشديد الحركة الشديد التجاوز عبر التمثل
فى القصيدة ، انه ينجح ولحد ما فى ان يقدم المضمون والانعاشات
فى حالتى (الفرح والحزن) ولكنه يعجز ولحد ما ايضا فى ايجاد
حركة موسيقية حرة متجاوبة مع نقاء المضمون وحركة الوجدان .
ولهذا فقد كان جهد (عزرا باوند) مثلا فى ايجاد الايقاعات المتعددة
فى القصيدة الواحدة : (النظم تابع لتدرج النغم الموسيقى لا لتتابع
الايقاع المتساوى) يمثل وعبا حقيقيا لضرورة احاطة الشعر بحركة
الحياة وحريتها . ان تعدد الايقاعات هذا عند (مس لويل)
و (باوند) والذى احتاجه الشعراء بعد ذاك للتوصل الى تفاهم
أكثر مع أنفسهم ، كان أكثر انسجاما من استعمال الايقاع الواحد
المعاد .

وهذا التعدد كفيل للرؤيا الكونية راحة أكثر فى اطلاق أوسع
مجال روحى للأفكار . وهو فى الوقت نفسه لا يمثل تعددا استفزازيا
يكون الايقاع فيه كالنشاز بالنسبة للآخر بل ان وحدة هارمونية
توطد التآخى الابقاعى والانسجامات اللونية . والشعر كفعل فنى
ايقاعى يتفق مع التطورات الموسيقية فى مهمة تذليل التناقض القائم
بين (الحس) و (التكتشفات الحسية) من جهة ، وبين التعبير
الشعرى أو الموسيقى من جهة أخرى . والقدرة التعبيرية لا يمكن

أن تحتاج الى شيء سوى الى المزيد من الحرية . ان أبيات القصيدة الواحدة فى الشعر العمودي هى أجزاء متساوية فى بناء موسيقى . وان وحدة البيت تخلق خلال ذلك اسيجة محددة تحجز الحرية ، فيضطر الشاعر ان يمارس حريته بالقدر الممنوح له . وحيث نرى مبدئيا ان دين الشاعر الوحيد هو حريته فمعنى ذلك ان الاطار الايقاعى القديم لا يمكن دائما ان يحل تناقضه القائم مع حرية الشاعر وحركته الوحيدة الا بعدم القداسات العروضية التى ساهم اعداء (الشعر — الانسان) أنفسهم فى تحجيرها كأوثان أو اخلائها من روحها .

ان الشعر الحديث قد قدم اسهاما ثوريا فى عملية الخلق الفنى وفى تنجير الطاقات الخبيثة والاكثر وعيا لطبيعة حرية الانسان . وهو لم يقدم على تحطيم وحدة البيت فحسب ، بل ان وحدة التفعيلة نفسها بدت ليست المقاس الوحيد والمشروط للتعبير عن توتراته ونزعاته وبوجه المستمر بنداءاته . لذلك فقد أضحى التطور الحاصل فى القصيدة العربية ليس محاولة مجددة تعاكس القديم ، بل اختيارا من خلال الضرورة ، الضرورة فى ان يتكافأ الحس والموسيقى واللغة والمعانى فى وحدة واحدة . فبقدر ما تكون الحالة النفسية للشاعر متغيرة أو غير مخططة ، ينبغى ان تكون الوحدات الايقاعية قادرة على امتصاص التشنجات الوجدانية للشاعر ، بحيث يكون هذا الامتصاص ايجابيا خصباً يعبر أولا وبكل جلاء وحرية ، وبعطى ثانيا اضاءة أكثر واسترهازا أكثر . فالاحاسيس المتحركة لا يمكن ان تستوعبها أشكال موسيقية رتيبة كليا . وحركة الحس فى الاسراع أو الابطاء أو التوقف ، وكذلك طبيعة الذاكرة وبحث الرؤى الحدسية وتكوين الانسان الغريزى والذهنى بالمقابل الى حربة كاملة للايقاع الموسيقى الشعرى ، يطول أو يقصر ، أو يتجزأ أو يلتزم أو يرفض نفسه ، حتى ينجح فى أن

يكون ،عادلا موضوعيا يتطابق مع شرط الشاعر الداخلى ومسيرته
أنقيا أو عموديا .

والروح الموسيقية تتحمل كل ذلك . ومادامت الكلمة نفسها
تمتلك جوا موسيقيا تشيعه حروفها ، ومادامت الكلمة تنجح فى
اصطياد الحدوس الانسانية والانفعالية الداخلية ، اذن فهى قادرة
— وحتى اذا انعدمت التفعيلة — ان تقدم شعرا .

ولابد من استخلاص نقطة وهى : مادام التجديد فى الشعر
يحتكم الى التجديد فى الموسيقى ، اذن فاعداء التجديد الشعرى
والمغامرة الشعرية هم انفسهم اعداء التجديد الموسيقى ، ولكن
عندما قال (افلاطون) : (حذار ! فالتجديد فى الموسيقى افساد
كل شئ ، وكما يقول (دامون) — وائى اوامقه على ذلك — ان
كل من يمس قواعد الموسيقى فانه يهز فى الوقت نفسه القوانين
الاساسية للدولة) (يجب اذن ان ننظر الى الموسيقى كما لو كانت
حصنا من حصون الدولة) . فهل معنى ذلك ان تاريخ الموسيقى
انصت مطيعا لقولة افلاطون ؟ طبعاً لا ، والسيمفونيات المجيدة
والابداعات الموسيقية الرائعة شاهد على ذلك فالموسيقى ليست
نظاما وليست مجموعة خطوط لا خيار لنا فى مساوها . وكذلك
الشعر ! وبذلك يستطيع الانسان ان يقول كما قال (كبركفارد) :
(اننى اكون) .

الشعر والحدس

الحدس فى الشعر موصل لما وراء الاحوال الخارجية والظواهر فى العالم . والشاعر عندما يتعامل بوعيه مع موضوعات وموجودات معينة انما يعتمد فى ذلك على خلفية مخزونة تظهر فى (الآن) متكئة على الاشياء الموجودة لتمنح نفسها . وعندما لا يفتنم الشاعر بهذه الطريقة العقلية من التعامل بين خلفيته الفكرية وبين الاشياء الخارجية انما يتحدى فينولوجيا الاشياء ليثقب جدار الاشياء السميك ويسوح فى عوالم لا مرتبة وغير معقولة ، والوعى يلعب دوره هنا كضابط قديم مكلف بالاشراف على العلاقات . لكن الوعى لا يتكلف بمهمة خرف حرمة الاشياء فيوكل ذلك الى (الحدس) والحدس كاستبطان يحمل الرجة الاولى رجة الملامسة المباشرة للاشياء الجديدة والفجربة . وهو وتحت تربية الوعى الحاد جدا يصافح الشعاعات الملونة والمسرقة فى حركتها وتبدلاتها ليحقق ظفرا سياحيا فى عالم غير مرصود من قبل الوعى .

ان الخطأ الذى وقع فيه (برجسون) كان متأثيا من تالبه للحدس كاطاحة بقيادة الفكر ، معتقدا ان الفكر يمسك فقط بالاحوال دون ان يمسك بجريان الحقائق الواقعية . ومن المؤكد هنا ان حدوس الشاعر أو الفنان لن تكون أكثر من توقعات أو حالات غريزية مدينة للوعى بشرف تألقها بكل جراءة . ان الحدس نفسه

موجود عند الانسان العادى وعند الحيوان ، لكنه مختلف تماما عن حدس الشاعر أو الفنان باختلاف درجة الوعى أو المكاشفة الحادة مع الاشياء .

فحدس الشاعر ازالة للحواجز والحدود وعودة الى وحدة الوجود التى تحدث عنها (سبينوزا) .

وغالبا ما تتكشف الحدوس بوضوح فمتشكل حالة عجيبة عند الصوفيين والشعراء الكبار فيهمنون فى فرارهم من تموضعهم الجسدى ويختارون نفهم الى مملكة أخرى . والتمرد الخطير الذى يقوم به الحدس هو تعبیر عن ضجر الانسان القديم من المراقبة الصماء التى بخضع لها من قبل الاشياء المحيطة به . وهو نفى الانسان العاجز ، للموت ، واشتياق ازالى محبط للخلود . وهو كذلك يعنى القوة الحيوية التى شكلت الوجود الحى قبل ان يتشكل الدماغ . وهذا الحدس نفسه هو الروح التى تسرى فى كل المخلوقات الحية ليمتد عبر ثغرات الحدوس والاحاسيس والفرائز الحيوانية وأرواح الاشياء كجسر تفاهم أبدى بين الانسان والطير والبحر والعاصفة والرمال وكل الاشياء . لقد امتلأت مملكة العقل بمصطلحات كثيرة ورموز ومعادلات ، وأضحى الدخول فيها محتاجا الى مؤهلات وشروط .

وتحول العمل العقلى الى صـنعة دقيقة حاذقة ، ملاحظة واستقراء وتجميع واستنتاج وتعليل ومقارنة وقانون .. الخ .. والشاعر لا يطبق ذلك ، لانه لا يريد أن يصنع ، بل يريد أن يقذف اختياره ، يرسم ارادته ، فلا غرو اذن ان تنطلق حدوسه وأفكاره بكامل الحرية وبدون حجر أو تعجيز أو حواجز عقلية .

وانبئاق القصيدة طبيعى عند الشاعر الحقيقى من أجل ان

يعالج ضغطه الخاص . ومن أجل أن يضمن — ولو وقتيا — توازنا
 ما . وكطبيعية نسرب الماء بين أصابع الكف التى تضغط الماء ،
 وكطبيعية صوت الشلال ، وطبيعية حركة الأملاك ودور الليل
 والنهار ، تنبثق حدوس الشاعر . والحدوس موجودة أصلا فى
 أعماق الشاعر كتجاوب فطرى بينه وبين الخارج . انها انعكاس
 فى وضعية ما تتأكد بفعل الناحية العلاقية التى يرتبط ما فى خلالها
 الانسان بالكون .

وأهمية الشاعر تتبلور فى ناحية أساسية هى التظهير ، أى
 تحويل الحدوس الداخلية من رحلة الاستبطان الى الاعلان ، وهذا
 التظهير كإفصاح عن حركة الداخل لا يمكن أبدا أن يتطرق اليه
 الافتعال . بل أن الأثر الخارجى فيه — أى القصيدة — هو نمو
 امتدادى للصوت الداخلى . وعبر الحدس لا يمكن أن تقف أبعد
 معينة ، فكثيرا ما تلغى الحدوس المسافات أو تقف فى مكان لا تأريخى
 للتوصل الى فهم تأريخى مضمر . وهى إذ لا تصمد أمام مناقشات
 العقل ومناوراتها على اعتبار انها غير خاضعة أبدا لتعقيدات أو
 تقنيات معينة باسم العقل أو حتى باسم الحواس ، فانها تعتبر أحيانا
 النافذة التى تطل على أقصر الطرق بين مجموعة نقاط . لذلك
 فالحدوس هى إطلاقات الداخل الجريئة نحو العالم السرى والكثيف
 المجهولية . وهى أيضا رؤيا البصيرة الداخلية التى لا تتقيد بشكليات
 الإدراك الحسى . والشاعر نفسه عندما ينظم قصيدته إنما ينطلق
 من حالة معينة . وهذه الحالة المعينة تتزاحم فيها الحدوس
 والاحاسيس والأفكار بحيث تتوالد شعريا لتستطيع التعبير عن
 أدق الخلجات الداخلية أو التأملات أو التطلعات الى ما وراء الأشياء
 الواقعية . والحدس نفسه ذاتى لأنه مقرون بذات الشاعر لكن ذلك
 لا ينكر وجود معادل وسطى عام أحيانا . و (بليك)
 عندما يتكلم عن نهاية العالم احترافا بعد ستة آلاف عام (لان
 الجحيم هو الذى أخبرنى بذلك) إنما لا يتكلم مدعوما بحجج عقلية

بل يتكلم بفعل موحبات حدسية تصور له نهايات الخطوط وبهذا الشكل .

لقد كان شعر (بودلير) مليئا الى حد ما بالمواصلات الحدسية كطريقة لاجتياح وجه عالم متشجن . و (رامبو) نفسه كان ينصت الى حدوسه منغما خطواته وفقها من حيث ان حدوسه كانت قدره الغريب والهامة المتخطى لكل أبعاد الرقعة .

ومن شعرائنا العرب يقدم (اودنيس) صباغات شعرية رائعة كمعطى لعملية الاضاءة الداخلية التي يمارسها في أعماقه الحسية ، وحيث تومض الاشراقات الحدسية بنقلات سريعة ترسم طيفها المذهل أمام عيني المتلقى . وبينما يسقط البعض من الشعراء في أحضان المخاطبة العقلية والتفكيرية بفعل ارتباط شعرهم بالمناسبات والاهداف السياسية . وهؤلاء الذين يخفت البزوغ الحدسى في قصائدهم ، هم وحدهم الذين يظنون في مكان واحد من حيث أنهم استنفدوا أو يستنفدون شحناتهم فيقعون تحت أسر إمكاناتهم السابقة بحيث يظل الشاعر محافظا على مقياس معين أم لا يتجاوز أبدا طوال السنين .

لذلك نرى (صلاح عبد الصبور) مثلا ، وأحيانا قد راوح في مكانه نفسه فيما اذا ' سنثينا انتقالات تجاوزية بسيطة ومحدودة . ان بعض قصائده تنضب فيها الحركة النرة للوجود وتنفقد الانبثاقات الحدسية بحيث يتعاون العقل والمنطق على اغتيال الكشف الحدسى . وهذا بعض السر في كون تلك القصائد متوقعة تماما وكأننا نستطيع ان نفهم ما يريده الشاعر منذ الوهلة الأولى . وأن من المؤسف ان نرى وبسبب من ذلك ان بعض الخور بدأ يتطرق الى جسم بعض قصائد (الجواهري) الأخيرة مما أفقدها الكثير من وحيها الشاعري الحقيقي .

اذن : نالشعر الذى يتحجر فيه النبض الحدسى يكون اشبه
بالسرد وحتى القيمة الجمالية التى فيه لا تقوى على الاثارة الحقيقية
التي يصنعها الشعر .

أما الشعر الذى تتبرعم من خلاله الحدوس الماثقة مع الوعى ،
ومن خلال العلاقة بين التشخصن والتعاضد الجماعى العام ، فهذا
يعطى صورا جديدة وحركة جديدة ورموزا غنية ومناخا يعد بالدفء
الكونى ، على اعتبار أنه غير متوقع بل يحمل شحنات متغيرة خصبة
لم تكن منتظرة بل تحمل المفاجأة السارة للقارىء ، مفاجأة التجدد
الاكثر اشراقا .

وهكذا نستطيع ان نضع اليد على الخط الفاصل بين الشعر
الجاف والتجربدى من جهة ، وبين الشعر الممتلىء بالرؤى . ولكون
الشعر المشبع بالرؤى هو شعرا منفلتا من الاطار المادى ، اطار
الاشياء الحجرى والموضوعات المذهبية ، فهو شعر مخلص يتعقب
اصوات العالم الحقيقية لانه صوت أكثر من حقيقى .

وهو هنا يمثل الرؤيا الفائقة جدا — عند النبو الصوفيين
مثلا — بل لا يتخلى أبدا عن ارتباطاته الحقيقية ، بارتباطاته بالأرض
بالخفية الانسانية ، بالبعد الحضارى ، وبطبيعة اللغة وامكانية
اللغة .

ولكنه يريد وفى نفس الوقت — الوقت الذى يدرك فيه الشاعر
تفاهة تصور القطيعة الكلية عن العالم — ان يمارس نوعا ما
حريته . وحريته هنا ليست الشعار الذى يحتبى به من الواقع أم
يفتعل به لعبة ما ، ولبست مضاربة يقدم عليها سعيا وراء نتائج
عملية معينة . بل حريته هنا العبور الجريء الى ما وراء حدود
وجوده الذاتى المشخص والمجهد عبر المواضع العقلية
والاجتماعية .

وهذا العبور كمغامرة تشق اللحم المترهل لوجه العالم العانس
لا يمكن ان ينسجم بدون اخصاب الحدوس واطلاقها كقبض تلقائي
يؤكد استمرارية المزاولة .

ونمة نقطة ينبغي الاحتراس منها لان فيها خطرا ما . هذه
النقطة هي ان البعض يمتلئ أساسا الرؤيا ، فيقدم صورة باردة
مضلعة وزائفة محتبا وراء العبارة ، معتقدا ان غرابة المصطلح
الشعري تد تمكن على الانهام بوجود معانقة للشاعر مع المطلق .
ولكن هل هذا يستطبع ان يحجب تجرربة المعانقة وشكلية
المطلق ؟ طبعاً انه يشير الى امر محتوم هو فقدان التجربة الشعرية
اصلاً بحيث لا تعدو العبارة كلها ان تكون لعبة استخفاء محسوب .

الشعر والاسطورة:

ان للأساطير أهمية كبرى . ولم تكن هذه الأهمية معزولة
عن التطور التاريخي للإنسان بل انها من صلب هذا التطور إضافة
الى انها أسهمت في تغذيته عبر المسافات الزمنية الموهلة في القدم .
ففي الأساطير تكمن الجذور الدينية القديمة التي عاشت وهبأت
مجالات خصبة للقدرة الانسانية . وهذا الترابط بين الاسطورة
والدين والسحر لم يكن اعتباطيا ، بل كان تشكيلا طبيعيا فرضته
الارادة الانسانية من أجل تلمس نوافذ النمو الحقيقية . أي أن
هذا التشكيل كان مرهونا بالوعى الانساني ، ذلك الوعى الذى لم
يكتمل ولهذه اللحظة . بل انه يمثل صيرورة مستمرة وديناميكية
ممثلة .

ومع ارتباطات الاساطير والسحر والدين كان الشاعر عينا
تطل منها هذه الحركة الملتحمة .

فالشاعر فى أغلب حالاته يجنح جنوبا روحيا منطلقا ومتمردا على كل الاعاقات والمجسّدات القائمة . أى ان الشاعر يجسّد أشياءه عبر تحطيمه لكامل التجسّدات المشخصة تحت عينيه . . وكما ان الاسطورة هى رواية أخرى تجسّد وضعها خياليا متمردا على النسخة الأصلية (الواقع) دون العزل الكلى ، اذن فالشعر والاسطورة يرتفقا فى درب المغامرة لما هو قائم عبر القدرة التخيلية والفنية . وهذه القدرة التخيلية والنبؤيّة التى توحى بملاحم شبه دينية تحوى الامتلاءات الحسية والحديسية فى المقابلة بين الطرفين ، الواقع من جهة ، والاسطورة والشعر من جهة أخرى .

ان الوضع البدائى للانسان والذى من خلاله برزت الاساطير كضرورة هو عين مايروم الشعر اليوم التقيب عنه والتنفس من خلال شبحه الموهل فى البراءة الفطرية . ولأن الاسطورة نشأت فى ذلك الجو ، وحيث كان الانسان يتعامل بنقائه الغريزى ، فاذن لابد ان تترجم الاساطير التجربة الانسانية عبر المدى الزمنى ، تلك التجربة الغنية والتى تعد الميلاد الحقيقى للوعى الانسانى والتى ترسم بصدق نمو الادراكات البشرية التى يتأكد من خلالها الانسان .

ويخطئ من يتصور الاسطورة ابتداءا خياليا مطلقا . فالاسطورة ومهما تكن انما تعكس وضعنا انسانيا ، كما يفعل الشعر . واضافة لذلك فان الاسطورة — وكما أوضح دور كهائم — ليست انعكاسا انسانيا من خلال الكينونة الفردية بل هى انعكاسات لحياة الانسان الاجتماعية . ولذلك نهى تحمل فى تضاعفها درجات ومراتب النمو الحضارى الموضعى أو العالمى . وللتلازم القائم بين الحضارات فى كل العالم فان انعكاسات ذلك التلازم قد برزت بوضوح فى الاساطير التى مهما وصفت بكونها محلية — فى مناطق

ما - نهى لابد ان تحمل بذور الامتداد والتشابه بينها وبين الاساطير
فى المناطق الأخرى .

ولذلك أضحت الاساطير ملكا عالميا شائعا يؤرخ طفولة
البشرية وزخم عواطفها وانفعالاتها ومدى استطاعة الوعى على
ضبطها وإدارة دفتها . وبفعل هذه المكانة استحققت الاساطير مكانة
رمزية خطيرة تحولت بفعل الفنون المبتكرة الى مادة ثرة .

وبذلك تعدت أهميتها الحدود التجريدية والزمنية وتحولت الى
منشطات تساهم بشكل أو بآخر فى ايجاد الجبهة بين العمل الانسانى
وبين الحلم . وهذا هو دينه ما يهم الشعر . فالشعر اذن عندما
يستعمل (الاساطير) أحيانا فما ذلك الا لالتقاءات الجذور حيث ان
الاسطورة نفسها كانت كالشعر (لولا تدخل العقل أحيانا فى تخطيط
عناصر الاسطورة) .

وهذا الحنين الى البدايات ، اى حنين الشعر الى الاسطورة
والى السحر والى الدين ، لم يكتسب غرابته الا بفعل ممارسات
العقل وسيطرته المطلقة . فتطور العلم والتكنولوجيا جعل الاحلام
تضعف تدريجيا وحول التأمل الى وجهة تختلف كليا عن التأملات
الميتافيزيقية التى ترتوى من منابع الخيال اللانهائية . اذ أن الشاعر
والعالم عندما يتأملان انها يصوغان قصصائدهما . ولكن الطرفين
يسيران مع ذلك فى طريقين متباينين تماما . وفى دائرة الاخيلة
اللاعلمية ، والانسانية رتعت أساطير كثيرة وانبثقت قصائد كثيرة .

وكان المناق تضرب جذوره فى التربة البعيدة . لذا فان
استعمال الرموز الاسطورية فى القصائد طبيعى جدا تفرضه تأريخية
الانسان وتطوره من بدايته اللااخلاقية الى اخلاقياته الجديدة .
وتفرضه الرابطة الجذرية العريقة والممتدة عبر الزمن الماضى ،

وهذه الرابطة نفسها كرابطة روحية ما هي الا نوع من الانشاءات الفنية التي تمرد فيها الانسان على محدوديته . وقد تكلم (ف . س . برسكوت) فى (الشعر والاسطورة) قائلا : (الاسطورة القديمة هي الكمية التي يتطور منها الشعر الحديث في بطن عمليات بسببها علماء التطور : (التمايز والتخصص) وعقل موجد الاسطورة انموذج أعلى . وعقل الشاعر ما يزال في الاساس صانع اساطير) . انه اوضح الرابطة ولو انه لم يحاول أن يتوغل في ذلك مكتفيا باعتبار الاسطورة هي المعين الذي يرتوى منه الشعر . ولعل مما لا بدخل في صميم الموضوع التأكيد على اولوية الشعر واعتبار الشاعر هو الموجد الحقيقي للأساطير .

ان الشاعر البدائي المجهول كان صاحب كرامات فذة ، وكان يقف وراء تحولات كثيرة جسدها هو بفعل تأملاته الخصبية . ولكن اضاء طابع الاولوية للشعر لم يصمد في المناقشات لقلة الأدلة . . لانه من المستحيل الحصول على (عينة) من شعر في العصور القديمة جدا . ومتى ما نوافرت بعض الأدلة أمكن تحويل الظن الى يقين رياضى في كون الشعر هو الجذر الحقيقي للدين والسحر والاساطير والتشكيلات الفوقية الأخرى .

المهم اذن ، ان الرابطة — كائنا ما كانت الغلبة فيها — بين الشعر والاسطورة هي رابطة حقيقية . لذا فاستعمال الرموز الاسطورية في الشعر انما هو جزء يتم عملية الخلق الشعري بحيث يكون هذا الرمز الاسطوري لبس نابيا وليس تركيا قسريا بتعمده الشاعر للإيهام بغزارة ثقافته . بل ان شرطه الوحيد هو تضمينه بالعنوية التأملية بحيث تتماسك الصور والمضمون مع الرمز الاسطوري بعدم استغناء ، بتأخ كل حميم يتعمق في حضرة التصعيدات الروحية . ان أغلب الشعراء الغربيين قد حققوا

استعمالا رائعا للرموز الاسطورية . ومبعث هذا كون هذه الرموز ترتبط بتاريخهم الحضارى ، وهم فى عملية وعيهم لها تشربوا بها حتى كادت تتحول فى خلفيتهم الفكرية الى حديث عادى . بمعنى انهم ذللوها وبعد ذلك التذليل أصبح هينا استعمالها فى شعرهم بدون أى قسر . ولكن هل نجح الشاعر العربى المعاصر فى عملية التمثيل واستيعاب الاسطورة شعريا ؟ .. على الاغلب ، لا .. فالشاعر العربى المعاصر محدد ولكنه فى نفس الوقت أراد ان يفتعل تجديدا ما . ومن الممكن ان تكون الوضعية بشكل آخر فيها لو ترك للزمن دوره فى توليد علاقة الاساطير بالتفكير اليومى للشاعر . ولكن استعجال التجديد دفع الشاعر العربى المعاصر الى اقتباس الاستعمالات الرمزية ، أو حشرها بفجاجة أحيانا ، وان أفلح بعض الشيء فان ادخال الاسطورة يحول القصيدة من شعر الى صناعة حافزة .

الشاعر العربى لم يهضم اساطيره الخاصة ، المحلية والقومية ولم يتوصل عبر ادراكاته المتوسعة الى مهم جذورها وارتباطاتها العالية ، فأنى له اذن أن يحول الاساطير — القاسية والعنيدة جدا — الى احياءات وخدوش وحركة اهابة كاملة الحرية ؟

— ان (بدر شاكر السباب) الذى يعتبر بحق أكثر الشعراء العرب استعمالا للأساطير كان نفسه يوهم القراء بان استعماله تلك كاستعمالات الشعراء الغربيين — اليوت مثلا — . لقد فسر ذلك بحديثه : (هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء الى الخرافة والاسطورة والرموز . ولم تكن الحاجة الى الرمز ، الى الاسطورة أبس مما هى اليوم . فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه . اعنى العالم الذى تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح . وراحت الاشياء التى كان فى وسع

الشاعر أن يقولها ، أن يحولها الى جزء من نفسه ، تتحطم واحدا فواحدا ، أو تنسحب الى هامش الحياة . إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعرا . فماذا يفعل الشاعر إذن ؟ عاد الى الاساطير ، الى الخرافات التى ماتزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم . عاد اليها ليستعملها رموزا ، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد كما انه راح من جهة أخرى يخلق أساطير جديدة ، وأن كانت محاولاته فى خلق هذا النوع من الاساطير قليلة حتى الآن) .

ان الاسطورة تحمل محتوى تاريخيا لا يمكن زحزحته . وهذا المحتوى تضام من فى خلقه العقل والعاطفة ، والفرد والمجتمع ، والنهائى والالنهائى . فبرز كصوى كبيرة تشير الى الاتجاهات العديدة فى العالم : الميلاد والموت ، الحب والكراهة ، والشجاعة والجبن ، الحرية والعبودية ، الآلهة والجند ، الحقيقة والظنارة . وهذه الاساطير اذ تدرس ، انما لا تدرس بشكل اكاديمى يقود الى استعمالها بحشو المعنى . . انما تدرس عبر ارتباطاتها الحضارية والرموزات التى تشير اليها . وتصنف بعدئذ المداليل لتمنح شحنة ايجابية ، وتزال عنها القشور والفبيية والظلاميات . وحينذاك فقط تدخل الاسطورة فى وعى الشاعر فى دم الشاعر ، وبذلك تتوغل فى نسيج القصيدة بانسجام رحب بتعاطف بكل ثقة مع معانى الشعر الحقيقية . ان ترويض الاسطورة كترويض الحصان الوحشى الذى عجز عنه القادة الكبار وروضه الاسكندر عندما كان طفلا . لقد نجح الاسكندر لانه أدرك نقطة بسيطة جدا لكنها كانت مخبأة عن ذهن القادة الكبار أصحاب الخبرة العتيدة . هذه النقطة البسيطة فيها لو أدركت أصبحت الاسطورة طوع ارادة الخلق الشعري .

وعموما نستطيع القول ان الاستعانة بالاساطير فى التعبير الشعري لا يمكن ان تتحول الى غاية ، فهذا ما يسقط الشاعر من

الحساب . ان الاساطير يجب أن تتحول الى أدوات مؤكدة للقدرة
فى التعبير وأكثر ملامسة لحيط الحقيقة الشعرية . وعبر هذا فقط
تنقلت من عادية الاستعمال فى الترصيع المعماري للمنظومات
الشعرية .. وتتشابك الاسطورة مع الحالة الحسية والحدسية
بمرافقة مستمرة حتى النقطة الحاسمة حيث ينضج المعنى الذى
يستتبطنه الشاعر وحيث ينذهل الملقى بفعل التفجير الفنى
الحاصل .

هذا وقد ماتنا ذكر شئ يبدو على غاية من الاهمية . هذا
الشئ هو العلاقة الصبمية والمتطورة بين نمو الشعر (الرمزى)
والاستعمالات الاسطورية . ان الرموز نفسها كانت بمثابة المهد
العضوى للاسطورة فى الشعر . ولقد كان (كونراد) محقا بقوله :
(ان الادب كله بناء رمزى) من حيث ان الرموز هى طرقات الشاعر
أو الفنان فى الولوج الى عالم الرؤى أو جوهر الاشياء . وقد ظهرت
بؤادر الرمزية الاولى عند الشاعر (بودلير) فى قصيدته (التجاوب)
حيث حول العلاقات بين الكائنات الى علاقات رمزية خفية يدركها
الشاعر فحسب . وكذلك عند (استيفان مالارميه) وعند الشاعر
الكبير (بول فرلين) الذى كتب قصيدته (فن الشعر) وصاغ فيها
مبادئ المذهب الرمزى . وما ان تحول الرمز الى لغة شديدة
الحساسية وسريعة الامتثال للحدوس حتى تفتحت أبواب المهابة
لولوج الاسطورة الى عالم الشعر . ومن هنا فان المطالبة بتدخل
الاسطورة مع بناء القصيدة الكلى وتشكيلها الفنية من أجل ان تدخل
فى وجدان القارئ كمنطق شديد التجاوب ، لا تعنى الانطلاق من
مشروعات على غاية من التعقيد ، بل من حقيقة لها جذورها
الصحيحة . ولهذا فان الاسطورة ضمن القصيدة تحوز على امكانية
التفجير المدهش الذى ينتظره القارئ بانبهار .

الشعر والرقص

فى هذه النقطة بالذات تلتقى مسائل كثيرة تتوضح آراءها نوعية المشروع الإنسانى . وحتما ان المشروع الإنسانى ليس أسطورة مجردة عن الفعل بل هو يكاد يكون (العمل — الأسطورة) قياسا مع النشاطات اللانسانية . والرقص نفسه يندمج كوسيلة ضمن المشروع ، تقود ضمن اسهامات أخرى الى غاية مشروعة . من حيث ان الرقص معزول تماما عما يلحق به من مهم تقليدى شائع أى أن الرقص يعنى لدينا الحركة أو الانفجاسة الإنسانية الملتقية بأعمق الأصوات الداخلية غير المسموعة والموجهة كلغة ذاتية تنط فى كل الحالات ارتفاعات جدارية قدرية . لكن الشعر نفسه لغة تلتقى مع أكثر الأصوات الداخلية بعدا فهو والرقص تويمان من خلال العلاقات الحسية والحدسية ، ومن خلال المشروع الإنسانى الجسدى .

فاولا : الشعر والرقص كلاهما يمتلك ايقاما . وهذا الإيقاع هو الشكل الخارجى للحركة الداخلية التى تشد الإنسان بالعالم شدا علائقا لا ينفصم أبدا .

وثانيا : ان الرقص هو التعبير البدائى والتلقائى تماما ، غير المتأثر بتعقيد مفروضة . والشعر نفسه يكتسب وجوده من خلال

هذه النشأة المستمرة الدفع لذا فالشعر والرقص هما شكلان من لغة واحدة ينرصدان الحركة الحياتية العبقة حركة الانسان في محاولته ان يكون الاشياء نفسها ببداية معاصرة دونها عقلانية كلاسيكية أو تقليدية موروثة أو بنود أخلاقية من أجل ان يرسم العبق الانسانى .

وثالثا : ولكون الحركة ازاء العالم ، أى الحركة الانسانية ، هى تمردية معارضة ، فغالبا ما تكون حركة الرقص وحركة الشعر من قبيل الوحشية الواعية وحشية الرعدة الانسانية الاولى والمنتفضة ضد التواطؤات اللاانسانية . وكما يدين (نجسكى) الحرب برقصة ضارية رهيبة ، فكذلك يدينها الشاعر فى عشرات القصائد . وادانة الحرب نفسها تحتاج أصلا الى الحركة الوحشية الواعية ، التى من خلالها يبتدى العنف الثورى مشروعا ومبررا تماما .

ورابعا : ان الشعر والرقص كلاهما يمثل توقدا روحيا . ففى الشعر تتوقد الكلمة لتهز الصمت الغبى والرضا المطاول . وفى الرقص تتوقد حركة الروح مسخرة الجسد الثقيل والاعتيادى لأغراضها .

وخامسا : ومن ناحية الغرض ، الغرض الذى يلج قدسية المشروع الانسانى تتوافر الغاية الانسانية عند الشاعر والراقص فقد يبكى الراقص ويبكى الآخرين ، وقد بضحك وبضحك الآخرين . وقد يتشنج أو يثور أو يكسل متيمنا من اثاره المشاهدين ، خالقا رباطا روحيا قائما بينه وبينهم . وكذا فذلك عين ما يبتغيه الشاعر ، وما هو حاصل بينه وبين المتلقين . فالشاعر والراقص اذن يمثلان الغرض الانسانى المشدود الى الأفق البشرى . وللمودة الى موضوع الرقص ينبغى تشذيب الرقص من الانطباعات العالقة به

نتيجة للاعتيادات المتكررة التى تخلق حول الرقص انطباعات جامدة وظالمة . فالرقص ليس اللعبة الانفعالية الضاجة التى تروم فرح وتصفيق المشاهد ، بل ان الرقص هو طريقة للتعبير عن الدخائل الانسانية الشديدة الحرارة . وهذا التعبير الرقصى هو وبالاساس غضبة ازاء الموت ، واجتياح لكل المصطلحات الشعائرية والمتحجرة التى ترهق الانسان بأخلاقية عديمة المحتوى وليست أكثر من كونها غرورا لاهوتيا من مرحلتها الاخيرة . فالراقص لا يمتلك الا لغة وحيدة وشاقة هى لغة امتطاء الروح للجسد وهذا التسخير كميل للتوحد الداخلى وتخل عن الثنائية القديمة (والرسمية) بين الروح والجسد هو عين ما يطمح اليه الشاعر وكل فنان حقيقى . ولذا فالشاعر والراقص كلاهما يسير فى طرق لانهائية ولو أنها تحمل النهاية أصلا وفى طرق مطلقة ولو أنها تحمل النسبية أيضا ، وبين المؤلف واللامؤلف يتحول الشاعر والراقص الى كينونة ايجابية متحدية ترشق العالم بمغناطيسية الكلمة أو الرقصة . الشاعر يزيح المحيطات التى تحاصر عمقه النووى ، والراقص بحركته يسحقها بقسوة وشجاعة غريزية تتحدى الشيد . الشاعر يتحرك ، يؤثر بنفعل ، أى لا يتهاون أبدا ، والراقص نفسه عدو للبقاء فى وضع تقليدى روتينى ، بل يتجاوب مع ندائه الداخلى . وهذا النداء يكسبه الطائفة الغريبة والالهام الشعري الذى يجعله يقفز فوق المواضعات الاعتبارية والحدود الجسدية والاجتماعية .

فى القصيدة طلقة ، وفى الرقص طلقة . . فى القصيدة تحد ، وفى الرقص تحد ، فى القصيدة مداخل ثائرة ، والرقص ثورة ! فى القصيدة حرية كاملة ، وفى الرقص حرية كاملة أيضا . ومن خلال الحرية الحقيقية تتلاقى الابداعات الانسانية الفنية والادبية على صعيد النشوة الروحية . ومن خلال النشوة الروحية تتبلور نشوة ديونيسوسية ظافرة فى كل حالات البهجة والنكوص .

وهذه النشوة ، نشوة الرقص والشاعر ، هي نشوة دينية
 وجذور الشعر والرقص تضرب في أعماق الحضرة التي
 تضرب فيها جذور الدين . و (المصلون) وهم طائفة مسيحية من
 الهراطقة تعتبر الصلاة المتصلة هي التي يمكن أن تجتث الخطيئة
 — كانوا يرقصون من أجل أن يطاؤا بأقدامهم شياطينهم — وفي
 رأيهم أن لكل انسان شيطانه — وهم في رقصهم هذا كانوا يمتلكون
 خاصية أخرى هي خاصية الانكشاف الشعري . فالصلاة شعور
 والرقص شعر ، وكلاهما دين الحنين الى المطلق والرغبة في تمزيق
 سستائر الظلمة .

وبحكم هذا العناق الحميم والاصيل بين الجذور في الشعر
 والرقص والموسيقى والدين أصبح للأغريق اله يدعى الاله
 (أبوللون) الذي كانت تحيط به ربات الوحي عازفات على الأوتار
 مقشدرات ، لانه اله الرقص والموسيقى والشعر والالهام (١) .

(١) (عن الباب المرسود) لعمر فاخور .

الشعر والمخدر

يجب الإشارة بديا هنا الى كون الموضوع غير متعلق بالشعر السياسى ، الشعر القوى أو الوطنى أو العقائدى بالمصطلح المعروف فى المباشرة والوضوح بل بالشعر الآخر ، شعر الرؤى والاشراق والطبيعة الانسانية اللاواعية ، حيث يستحم الشاعر فى عالم من شعاعات غير مرئية ومقدسة .

والمخدر هنا تأثير خارجى . فعمل متدخل لتحقيق انكماش الوعى واطلاق اللاوعى والعمق الباطن المجهول والغامض والمحجور فى اسيجة الماضى احيانا ، أو المهمل ، أو اللاعقل احيانا أخرى . . ولذا يستسحن ان نفرق بين الخدر الطبيعى والخدر الاصطناعى . فى الخدر الطبيعى يتجرد الشاعر من انضباطات عالمه الفعلى المعاش بتجربة مباشرة مع المطلق وهذه التجربة غنية تماما كونها طبيعية تماما وحالة عناق مع المجهول المقدس ، ذلك الوثنى الذى يتعبده الشاعر . اما تجربة استعمال المخدر فهى تقدم نتائج مشابهة لكنها غير طبيعية لانها تفتقد أصلا الامتداد أو همزة الوصل بين الوعى واللاوعى ، بين العقلى واللاعقل ، بين الفعل واللافعال بين الماضى والزمن القادم . وهذا الامتداد له وجوده غير الاصطناعى

الذى اذا تجلى لوحده بدون معونة خارجية فانما يرسم نفسه
بكمال ابعاده ، فى حين انه يرسم نفسه فى تجربة الخدر الاصطناعى
تحت بقايا رقابة شخصية داخلية قريبة الاحتفاء . واى عاقل يدرك
الفرق بين تجربة الخدر عند (راماكريشنا) مثلا وبين (سارتر)
فى استعماله المخدر (اى الخدر الاصطناعى) . (راماكريشنا)
يستغرق فى اشراقات وضاء رؤوى عجيب ، فى حين مخدر
(سارتر) يصور له (ابا جلمبو) بطارده .

ان الحديث عن (راماكريشنا) يجزنا للحديث عن الشعر
الصومى . وهذا الشعر هو الروح الشعرية الحقيقية . انه مكاشفة
خارقة مع المطلق ، وهو عودة الى البدايات الاولى فى الوجود
حيث تلمع اجواء جديدة يطرقها الشاعر نفسه فى رحلته . وهذه
الاجواء التى تشكل الملكوت الساحرة الآخاذة تخلق فيضا تلقائيا
من مشاعر الاتحاد بالكون والاشياء . ان الشاعر تنتفى امام بصيرته
الداخلية الجامحة كل الحدود والاسيجة التى تحرم على الانسان
العادى المرور ، فيدخل فى قلب الاشياء ، فى قلب الزمن ، يتأخر
الى الماضى أو يستبق الما وراء . ودخوله هذا فى ملكوت (صباح
الخلقة) عند (هكسلى) أو (خاتمة مطاف الخلقة) مثلا عند
(المتصوفين المتدبين) انما هو دخول فى الكلمة ، فى الهمسة ،
فى الحركة . ومن اجتماع الكلمة ، الهمسة ، الحركة ، والنفس
تتوالد قصيدة وهذه القصيدة تكون عظمة حتما مادامت من نتاج
(الغيبوبة) ، الغيبوبة هى التى تهمننا ، وهى مقياس شاعرية
القصيدة . ماهى الغيبوبة اذن ؟ هل هى فقدان الكلى للوعى
وانعدام الرقابة العقلية ؟ هل هى عودة للغرائز البدائية ؟ هل هى
اطلاق للوحشية الموروثة ؟ . ان كانت هذه هى الغيبوبة فبالنكبد
ان القصيدة تكون مجرد صراخات حمقاء وتشنجات وشتائم ، اى
وضعا جنونيا ، وبالتالي تنعدم القصيدة كليا .

فى الحقيقة ان الشيوبة المقصودة (غيبوبة المتصوف والفنان الذى يمنح نفسه كلية لعمله الفنى) هى غيبوبة. من نوع خاص .
 هى استقطاب الوعى الخارق المتصادم مع الوضع الكونى المتورم .
 وهذا الاستقطاب ينتقل الى الخط الآخر الذى يولز به ، خط اللاوعى المولود عبر تركيزات الوعى ومناضلاته . ، وذلك كله ابتداء من لحظة لجوء الوعى المربد للحلول بالأشياء والعالم) الى استعمال الغياب اللاوعى ، والذى يمثل قمة الوعى . اذن ومن هذه القضية يكون الغياب هو ذروة الحضور ، هو ذروة الامتداد فى مناطق العالم غير المكتشفة وغير المألوفة ، الحضور المكثف ، العنيد والبطولى هو غياب ، غياب عن الموجودات من الملبوسات والمحسوسات ، ولكنه حضور كلى فى حضرة المؤاخاة مع الروح الكونية ، مع الماضى والحاضر والمستقبل . ومن هنا تغيىر زمن الشاعر ، ومن هنا صالح الشاعر بين الوحدات المتعارضة ، ومن هنا أيضا ديمومة العالم . والشاعر نفسه (بلال) يؤذن ، بالديمومة ، بالرعشة الخالدة ، بالنفثة الانسانية المتحدية .

ويبرز هنا خطر واضح هو خطر افتعال الحالة الصوفية ، هذا الافتعال المصاحب بقدرة ثقافية وبلاغية ، حيث يظهر ناظم الشعر متوترا مرهبا فى الابعاد القصوى ، أو فى الابعاد التائهة .
 تارة يتغور وتارة يتحدث وتارة يتسطح ، وترتج كلماته مطلسة واخزة ، شاكاة ، فى سالم من فراغ مهمل .

الكلمة التى يستعملها هذ الناظم تحمل مدلول العمق . الكلمة الكبرى التى تحوى كبر العالم ، لكن الناظم يقهرها فى سساحة الاذلال . الكلمة عنده تهان ، تسرق ، تدنس ، وهذا لا يهيمه مادام يريد ان يكون القراء مغفلين وهو وحده البطل الفخ .

. ان الاشراق هو الانفتاح الحقيقى ، هو تلمس الجذور الاصلية
وغير المدركة للعالم . هو اتصال الحدس بالبعد المطلق . هو نفى
للموت وايدان بالخلود . و بالتالى هو التحدى لشيئية الانسان
واثبات للانتصار . فالخدر الاصطناعى اذن لا يسد مسد الاشراقات
الحقيقية . والبلاغة المنطقية لا تستطيع ان تزيف معنى الكلمة .

ونعود الى الناظم الذى تحدثنا عنه . هذا الناظم يستطيع
ان يراجع نفسه ، يستطيع ان يتأكد من كونه صادقا ، وبعد ذلك
ينشر قصيدته . لكنه عجول ، يفتعل الرؤيا ، يفتعل الكلمة ، يفتعل
كل شئ ، وبالتالي يقذف بقصيدته . وطبعاً لا تكون قصيدته أكثر
من قماشة ممزقة ومرتعة بألوان صارخة . هذا الناظم يتعاطم
عندنا فى العراق بنسب عددية واضحة ، يتشرنق فى الكلمة ، أو
يتغنج أو يرقص ، يتثنى حاداً ، مدبياً ، متطرباً ، ولو ان التشرنق
والغنج ، والرقص بأنواعه يكون تجربة طبيعية وليس تمثيلاً لكان
فى ذلك شأن آخر ، أما الرسم الفنى لقضايا غير مدركة وغير
معاشة ، أو الرسم اللائفى لقضايا مدركة ومعاشة فهذا ما لا يكون
من الشعر حصراً وتحديداً .

الشعر والجذور

القصيدة تمتلك بناء . وهذا البناء يتشكل من عدة صور
منسجمة فى وحدة منطقية . هذه الوحدة المنطقية هى منطق جديد
للعالم ، حيث ينسف عالم بأكمله وتنشأ محاولات يستجيب لها العالم
الجديد . .

واذ تتكلم القصيدة بنفس لانهاى واذا تجول فى ابعاد غير
ممكنة وممكنة بمعنى ذلك انها تمتلك بعدها الثابت كرصيد يمتد منه
ومن خلاله منطقها التهيدى هذا الرصيد هو الجذر ، فالقصيدة ذات
جذر . والتغور نفسه ، والخلفية ، والأوليات ، كلها ترقد فى الجذر
وبدون الجذر تنمحى وحدة القصيدة الذاتية ، وينتفى تموضعها .

جذر القصيدة يضرب فى امتدادات أفقية وتحتية تتشكل فى
التقاء الشخصية بالزمن . انه يعيش فى أعماق الشاعر ، فى
انقباضاته ، فى خذلانه ، فى تطلعاته ، فى زحفه التلقائى الباهت ،
فى ماضيه ، فى معاشاته اليومية . وهذا الجذر يعطى للقصيدة
روحها الاكثر نقاء ، حيث لا مجال للتسويات واضافة أعطية
واختلاطات ، اذ من الجذر الحقيقى ، جذر التجربة المحصنة

بالدزاین الانسانى والتأريخ تتولد (الشرارة الالهية فى زند البشر)
 — على حد تعبير بيرس — ان القصيدة نفس دينى ، وكل نفس
 دبنى يتأهل بشروط الولادة واشكالات النمو الذى يقاوم اللاوجود .
 والدين نفسه له بعدان ، تمق يعود الى الماضى ، والآخر توغل
 فى المستقبل .

والبعدان مشروطان متلازمان . وفى القصيدة ، كما فى
 الدين . فالقصيدة الحية ، القصيدة التى تقاوم العالم المجزق بادوات
 مستنبطة من ذات العالم ، القصيدة التى تتجسد فيها الاشراقات
 والرؤى بأخوة وبدون عناء ، ويتألف سبهمونى ، هذه القصيدة حتما
 تنطلق من أرض ، أرض فعلية ، حتى لا يكون هناك أى مجال
 للمساومة على حساب الحقيقة . وهذه الحقيقة تسلم من يد ليد
 وتمو من يد ليد عبر الشعور وعبر المعرفة حتى اللانهاية . ولذا
 فضرورة تواجد الحقيقة يظل الجذر نقطة البدء .

قصائد (الجواهري) هائلة ، باسقة ، لانها ذات جذر ضخم،
 (بدر شاكر السياب) ، (سليمان العيسى) ، (بلند الحيدرى) ،
 (سعدى يوسف) ، أغلب قصائدهم رائعة لوجود الجذر الحقيقى ،
 أما الشخصية الهشة ، العديمة العمق أو الطيبة ، فهذه الشخصية
 تافهة ، لا حقيقة فى عطائها . والذكاء نفسه ، قد يضيف مغالطة
 أكثر خطرا . فالشخصية المسلوخة عن الحقيقة التاريخية اذا كانت
 ذكية فانها قد تلعب دورا قذرا . الذكاء يختصر مسائل كثيرة ،
 ويوحى بأنه يستغنى عن التجربة وعن الحقيقة الشخصية ،
 ويمارس أبشع تزوير وبأقل ما يمكن من الضجة . والذى أهتم به
 الآن هو : (الشخصيات الطنبية ذات العمق الموحد) ، والذكىة
 أيضا (التى تقدم (شعرا !) . هذه الشخصيات العدمية القرار
 والتى تمتلك ماضيا مزييفا وحاضرا مزييفا ، و تريد ان تفترض وضعها

المستقبلي كشرط ضد الآخرين ، تعتمد على شيئين : الأول ، المنطق
والثاني : الامثال للاقتباسات .

فمن ناحية المنطق ، نصرف تلك الشخصيات بقبالية جيدة في استعمال العبارات البلاغية والاستعارات المنقولة (وقديما أكد أرسطو على خطورة الاستعارات في اللغة) والجناس والطباق والمناورات الكلامية الاحتمالية ، بحيث ينصت المتلقى أمام تلك الكلمات التي تمتلك خاصية سحرية معينة تخلق انجذابا معيناً ، ويظل مبهوراً ، حتى يتأمل ، وبعد ذلك ينفصح الزيف أمام التأمل .
أما الناحية الأخرى ، والتي وقع فيها الكثير من هواة نظم الشعر الحديث فهي الناحية التقليدية . انهم وبتأثير من مطالعاتهم للشعر الغربي المترجم وما رافقه من نقد أدبي ، قدموا عطاء شعرياً ممسوخاً . ان صاحب التجربة الحقيقية لا يضحى بتجربته من أجل تأثيرات قرائية . انه يكتب عن تجربته بشكل تكلم فيه القصيدة مساحة التجربة . ولا مانع من التأثر والاقتباس اذا كان التشابه طبيعياً ، يمثل حالة انسانية مشروعة . اما ان يقدم (الشاعر !) قصيدة مشحونة برموز غربية واستعمالات مترجمة واساطير منقولة ومدسوسة للترصيع ، فذلك ما يدعنا محقين في تسميته (لاعب السيرك) المخادع . لماذا ؟ لأن الشعر ليس نزوة أو سيادة جديدة وريثة للسيادات الارستقراطية .

الشعر دم ، وان كانت كلمة (دم) مثيرة للرعب فالشعر (روح) ، والروح هي العالم وهي الجذر ! .

ان (داماسو الونسو) قد تحدث عن الشعر المقتلع الجذور . وكانت التسمية مرتبطة (باسمه) . ولكن هل ان هناك شعراً مقتلع الجذور تنابا ؟ هذا ما يعترضنا أحياناً . الشعر شأنه شأن أي شيء في العالم لابد ان يمتلك جذراً . وان (الونسو) عندما تكلم عن (الشعر المقتلع الجذور) كان يقيم بذلك قصائد الشاعر الاسباني

الكبير (جوستابو أدولفو بيكر) الذى كان يقول :

أ نولد مع ومضة برق

ويبقى وميض البرق مستمرا عندما نموت

ألا ما أقصر الحياة !

المجد والحب للذان نسعى اليهما

هما شبحا حلم نلاحقه

والصحو هو الموت)

و : (فى بحر الشك الذى امخر

لا أعلم حتى بماذا أؤمن

ومع ذلك نقول : هذه الرغبات لى

بأننى أحمل هنا ، فى داخلى

شيئا الهيا)

وفى الواقع ان (بيكر) هنا انما يؤكد أنه ليس منقطع الجذور

بل ان جذره كان الجذر المأساوى المشبع بالبؤس والقلق والقرص .

ولذلك تمنى ان يكون (مثلا تافها فى مهزلة الانسانية الكبرى !) .

ولهذا فهو يمتلك جذره المرسوم بقسوة مظلمة فى عالم منكس .

اما الشعر المقتلع الجذور فلم يكن عند (بيكر) ، بل ان

التسمية تجد انطباقها الحقيقى عند بعض شعرائنا . انهم فى

الغموض والمتاهات الكلامية يطلقون المضیعة . انهم ويمزيج ذكى

من الاستعمالات المنطقية البارعة والاقتباسات استطاعوا ان

بمسكونا وقتنا ما . لكننا مع ذلك نعرف من هم ، كشخصيات لا

حقيقية . الشخصيات التى يرفضها حتى (بيكت) نفسه .

أما الشخصيات ذات الجذور الانتحارية ، جذور الامثال الكلى ، لوضع مأساوى فهى جذور . ولذلك نادولفو بيكر نو جذر ، ومعه كل الهياكل المتعبة التجوال برؤوس مجنونة .

ان الشعر المقتلع الجذور هو الشعر الذى يعتمد على (الشكل) فقط متجردا من أى مضمون . انه شعر النبرة والطلاسم اللفظية ، والصوت اللاحقيقى وهذا الشعر توجد له نماذج عديدة تمثلى بها الصحف الأدبية . وهو عند المسح النقدى انها يرتبط أساسا بالخواء الذى يعيشه الكثير من الهواة .

ان الفراغ والفشل والارتكاسات قد تكون سببا فى تهشيم شخصية الفرد وجعلها شوهاء عاجزة عن مسك خطوطها الحقيقية . وبمثل هذا التقرع الهوائى الذى تخلقه الاحباطات المتعانة مع انقراض الجراة تظهر قصائد يتيمة .

هذه القصائد ولكونها منعقدة الجذور انها تكون غير مرتبطة أصلا بأية لحظة ولا بأى مكان ، وهى مع هذا تحمل بصمات أصابع هوية القائل .

الشعر كضرورة

عبر كل المراحل الزمنية التي يتخطاها الانسان يظل الشعر ملازما للوعى الانسانى . فمادام هناك انسان يعى ، هناك شعر . وهذا الشعر هو نافذة الانسان التي يحرص عليها بشوق ليتصل بالأبعاد الانسانية الكونية غير المطالة . لذا فليس الشعر ترفا لغويا موهوبا أو من (الكماليات) . انما هو حاجة وضرورة .. فبقدر ما يكون هو عطاء يمنحه الشاعر من قلبه وعقله وأعصابه ودمه فهو الضرورة التي لا يستغنى عنها الشاعر .

والشاعر حاجته هنا أنه يعطى ، أنه يبذل نفسه شعرا . لذا فهو على الدوام يعيش أعلى درجات نكران الذات ، فذلك هو الطريق الوحيد ليدوس على الحواجز ويلتحم بالأشياء والصور والحركة .

والشاعر ان لم يعط ، ان لم يتشوف بالشعر الى عوالم جديدة انما ينصدم ولذا نعود الى ساعة البدء، ساعة ميلاد القصيدة . هذا الميلاد طبيعى غير مفتعل وغير مشروط بأحكام معينة . انه انبجاس تلقائى (٢) ، سهل يستطيع الشاعر ان يكتب ذلك ، أو

(٢) ولهذا قال (وردزورث) من الشعر : (بأنه انهيار مرتجل للشاعر غريزة) .

هل بمقدوره ان يحرم الوليد من النور ؟ طبعاً لا . الا فى المنظومات الشعرية ، فهذا جائز . أما عند تكون القصيدة حقيقية مواءة بالحركة والحرارة والبذل أو التطلعات الجسورة فالشاعر يستقط فى يده ويخرج الأمر من طوقه . ومهما تكن العوائق الخارجية والمثبطات وقوى الكبح فلا بد ان تولد القصيدة وتخرج حتى لا يتخشب جسد الشاعر ووعيه ، حتى لا يتحول الى تابوت . فالكلمة هى السلطان حينذاك . والكلمة قانون وإرادة وتأريخ ، ان لم تقل نفسها انطفأ الشاعر وتحول الى شىء مستهلك .

وعندما يتحصن الشاعر بالكلمة . والكلمة بالشاعر ، حيث يتم الالتحام بامتشاق جرىء ، تتوافر معان جديدة للبطولة . وهذه المعانى كلها تكلمة لاسم الشاعر ، لصيرورته . انها ليست الحاقا بل انها القسم الحى اللصيق بالقلب والوعى وحيث لا مجال للانفصال . فالقصيدة هى الضرورة بالنسبة للشاعر . فكما أن الدم لا يتحرك بدون حركة نبض القلب ، فكذا الشاعر يتجمد أمام الأشياء ان لم يتواجد شعرا . وهو وبالحتم يتواطأ أن أسهم فى دفن الوليد الشعرى البازغ . الشاعر الوطنى يخون شيعه ان لم يعانقه بقصيدة ، والشاعر الرومانسى ينقذف فى دروب المتاهة والانسحاق ان لم يطل على العالم بقصيدة ، والشاعر الكونى يخون شرف التأمل ان لم يصل شعرا . فالشعر الضرورة التى لا محيص عنها ، ولذا فان (جان كوكنو) كان بقرر حقيقة فى درجة البداةة عندما قال : (الشعر ضرورة ، وآه لو كنت أعرف لماذا ؟) لكن كوكنو فى عرضه لطق الحقيقة كانت تحيره (لماذا ؟) . وهذه اللماذا هى التى تعطى للضرورة حبوبتها وانبثاقها كشىء جديد مشرق . فالضرورة تدرك دوماً فى حقل العلوم — بعد الاستقراء وتجميع الملاحظات والشواهد لفترات عديدة . أى بعد أن تتواجد المواد التى تعطى القانون العلمى الثابت . ولكن الضرورة عند الشاعر غير مدركة

مثلها فى ذلك مثل الطفل حين ولادته ، فهو لا يعى شيئا ، لماذا جاء ، وكيف جاء ، ومن هو .. الخ . وعندما تتكامل الضرورة يتروى العقل . ويتحول عقل الشاعر ساعة ميلاد القصيدة الى ساعة انذار ، ولذلك فهو لا يتساءل بل يدع التساؤل للنقاد أو للعقل نفسه بعد ان تعمد القصيدة نفسها بالماء الروحى .

وحيث يبدو بديها لنا ان القصيدة روح الشاعر ، والشاعر لايتخلى عن روحه ، فلا بد ان ننتقل الى الجانب الآخر ، المجتمع . والمجتمع هنا ليس العدد الحسابى الأكبر أى الكم ، بل هو الوثن العزيز الذى لا يفرط به الشاعر أبدا حتى بعد ثورة الغضب . وقداسة هذا الوثن طبيعية لانه الكل ، فى الامام ، وفى الخلف ، وفى كل الجهات ، الخالد الذى يهزأ بالموت ، والجبار الذى يرسم طرقات التاريخ . هذا المجتمع هل يعد الشعر ضروريا بالنسبة له أم ان يمكنه الاستغناء عنه ؟ هنا نحتاج الى فارق بسيط ولكنه ضرورى ، هو الفارق بين المجتمع البدائى والمجتمع المتحضر . المجتمع البدائى لا يفقه التاريخ أبدا فى حين ان المجتمع المتحضر يسعى لتشكيل تاريخه . ولذا فالمجتمع البدائى والمندرج مع انسان ما قبل التاريخ ، ولو أنه يعيش فى التاريخ ، هو مجتمع يستغنى عن كل الفنون لضمور الوعى عنده . اما المجتمع المتحضر فهو يحتاج الشعر والموسيقى والتصوير والنحت والرسم ، وكل الفنون والآداب ليخلد نفسه ، ليتعاقد مع التاريخ على اشغال مساحته . لذا فالأمم المتحضرة والتاريخية يرتبط نسبها بشعرها ، اما المغول والقرن مثلا ، فلم يصل لنا عنهم شعر ولذلك فهم محسوبون كامتداد للانسان المتوحش قبل التاريخ . ومع هذا الأمر فهناك ظن بأنه حتى عند المغول المتوحشين يوجد قلة من الشعراء ، ولكن الوحشية طغت بحيث مسخت كل البدايات الفنية والأدبية بالسواد الهجى .

واليوم تبدو ضرورة الشعر واضحة جدا بالنسبة للمجتمعات .. فكل مجتمع يقدس شعراءه لأنهم يهبونه سحر الحقيقة وجاذبية الكلمة ولا محدودية الروح الانسانية . المجتمع يريد سماع واسماع صوته من جهة ، وهذا الصوت قد يسمعه بواسطة البرلمان ، لكنه الصوت النفعي المادى جدا . اما صوته الآخر ، الصوت الروحى ، فهذا ما ينقله الشاعر ، يفرد به ، يمنحه للتاريخ .. للأجيال البشرية . ومن الجهة الأخرى فان المجتمع لا يقتصر فى حياته على الخبز والاتفال والمكاسب ، انه يريد الحق الآخر ، حريته العظيمة حريته فى ان يكون طيرا ، فى ان يكون حيوانا ، فى ان يكون زهرة ، فى ان يكون ماء ، فى ان يكون لا شيئا (٣) . ولكنه هل يقتدر على هذه الحرية ؟ انه يعبها .. يدركها .. يحبها ، لكنه عاجز عن بلورتها . فليجأ لمن اذن ؟ . طبعاً للشاعر فهو وحده الذى يتصل بالاشجار والحيوان والجماد والسماء والهواء .. وهكذا كان (وردزورت) و (شلى) و (امرؤ القيس) و (أدونيس) . كما فى الجهة الأخرى (هوميروس) و (دانتي) و (المتنبى) و (الممرى) و (الجواهري) .

اذن فالشعر ليس منحة ، ولا شيئا كماليا ، بل هو التثمة الروحية للوجود الانسانى (فردا أو مجتمعا) . وبدون هذه التثمة يتحول الانسان الى انسان ميكانيكى مسسوخ يعجز عن ادارة شئونه وشئون الآخرين من جنسه . فالسياسة شعر ، والحرب شعر ، والسلم شعر ، والضحك شعر ، والبكاء شعر ، ولهذا فبدون الشعر يعقر الانسان نفسه .

(٣) ان ذلك قد يبدو سخفا لأول وهلة ، لكنه يبرز كحاجة اجتماعية بعد ان يولد المجتمع اللاتبقى .

الشعر كقصور :

قد يبدو الموضوع غريبا ، وغرابته بلا شك متأتبة من كونه
وضعية استفزازية ضد القدرة الانسانية . هذه القدرة التى نجد
من الضروري ترسيخ الثقة بها بغية تعاظم الامكانية الانسانية .
ولكن هذا لا بهم مادام موضوعنا الوحيد هو ملاحقة الخبرة الانسانية
الواعية وترصدها الى مالا نهاية

وبخصوص الشاعر نترصد شعره . ونحن لا نترصد الشاعر
نفسه شخصا بل نترصد الانسان بحيث لا نترك أى مجال
للمشاحنات أو المقابلات الشخصية الثقافية ، لكون الفرد هو مجموعة
علاقات اجتماعية ، ولكون المنطلق الاكيد بالنسبة لنا هو الانسان
الكل لا الانسان الفرد . ولذلك ينبغى فى كلامنا عن القصور أن
نحدد المعانى بضبط شمه تام ، شبه رياضى .

القصور الذى أعنيه هو وللتوضيح بتشابه فى ارتباطه مع
جراة (ايكاروس) الذى نر بجناحين من شمع ، وذاب الشمع
باقترابه من الشمس و (سقطه فى الأخير) . وبدون الربط بين
الجراة والسقوط يكون أى فهم مغاير للقصور الذى أعنيه مغالطة
واضحة ، لكون القصور الذى أريد تبياناه هو القصور الجزئى أو
الوقتى أو النسبى فى كل العلاقات والتفاعلات الاجتماعية سببا أو
نتيجة . ولكن هذا الذى أعنيه لا ينفى بالمقابل وبشكل قطعى رأى
(جيد) و (مان) بخصوص ان الفن صورة من صور المرض أو
تعويض عنه ، (نظرية لبروزو) (التى يرى فيها ان العبقريّة نوع
من أنواع العصاب) كما وأنه لا يؤكده . ولكننا مع هذا نستفيد من
علاقة كلال البصر عند (جويس) بموسيقاه اللفظية ، ونستفيد من
وضع (بروسست) فى آلامه الجسدية والنفسية وشذوذه الجنسى

وعلاقة ذلك برواية (البحث عن الزمن الضائع) ، دون أن يكون ذلك منهاجا فى البحث .

أذن . . أى قصور هذا الذى نتكلم عنه ؟ انه قصور النهائى فى أن يكون لا نهائيا ، وقصور اللانهائى فى أن يكون نهائيا . انه قصور العلل والمعلولات فى أن تقدم تفسيراً نهائياً لحالها . انه قصور الإرادة الانسانية (التى تكلم عنها كانت) فى أن تفرض نفسها على قانون وحركة العلل . انه القصور الوجودى ، ومن ثم فى الواقع المعاش يعنى القصور قصور الشاعر فى أن يجعل من حريته الفردية قانونا لكل الناس . قصوره فى أن بهندس عالما بشريا ونفوسا بشرية بروح غنانة شاعرة مبدعة . فالشاعر الانسانى الواقعى عندما بطرح شعارا ، يمثل حالة قاصرة . وما أن يتحقق ما طرحه سالفاً حتى يرفع شعاعاً آخر . وهكذا تتابع الوضعية .

المهم أن الشاعر فى تطلع دائئى نحو الأفضل ، وترصد للحركة الانسانية ووعى للخلق . فهو يمثل ذروة التسامى نحو الاكتمال . إذن أين القصور ؟ هل هو عمق الشاعر وهل أنه يمثل قصور ذاتيا ؟ طبعاً لا ، انما القصور يكمن فى طبيعة العلاقة الديالكتيكية بين الشاعر والعالم . ومن خلال هذه العلاقة يحكم على أسلوب الشاعر ، فلما أن يحقق غايته المنشودة ومن ثم ينطلق لأخرى ، أو أنه يحكم عليه بالقصور .

القصور هنا ليس عجزاً كلياً بل هو الابتداء للقصصيات المتقدمة . وهذا مفسر جذلباً ، فقصورى مثلاً عن أن أقفز حائطاً يكون هو المحرك الوحيد من أجل أن أقفز الحائط . أى أن القصور الآنئى هو الباعث لتلافى القصصور وتحقيق الانجاز . ومن حيث (الإرادة) يكون قصور الشخص الوقتى هو الدفع لاتباق الفعل

البطولى . وهنا يكون القصور اهابة ودعوة الى اللاتصور .
وهكذا تتم السلسلة عبر حلقاتها الواضحة : القصور يتقود الى
اللاتصور . واللاتصور يتقود الى قصور آخر ، وتستمر العملية .
والشاعر خير من يرسم هذه العملية ولهذا قال (اراجون) :

(لم تعد الحياة سرى خديعة

تعيال الربح بتجفيف الدموع

على ان ابغض كل ما احب

وامنح كل ما لم يعد لى

واظل ملكا ولكن لا املك سوى الآمى !)

ولكن هذا القصور المعاش يخضع للامكانية الانسانية . .
فالامكانية الانسانية توفر أشياء كثيرة وتستطيع ان تحل كل
التناقضات والقصورات الموجودة سوى ان قصورا واحدا انطولوجيا
.. هذا القصور هو قصور الانسان ازاء الموت . وهو قصور
يختلف عن كل القصورات الأخرى (قصور الأعرج ، والآمى ،
والأبكم ، والأصم .. الخ) .

ولكن لكل قصور تعويضه الخاص . فكما عوض (فرانز
كافكا) عن (القصور) برسمه شخصية (جريجور سامسا) ، حيث
صور الانسان حشرة ضخمة (تمثيلا لانهايار القيم) ، فقد عوض
الشاعر بالكلمة والموسيقى والمضمون عن كل التفاهات الاجتماعية
على اعتبار ان قصور الشاعر هو ليس القصور الذاتى بل هو
وبالاساس القصور الجماعى ، قصور المجتمع الوقتى ، ولهذا ولدت
آلاف القصائد المعوضة ، كما ولد (ميخ كافكا) .

وسواء اكان الشاعر فى وضعية من يرسم قصوره الذاتى او القصور الجماعى ، او فى وضعية من يعوض ذلك القصور بنشاط آخر مقابل ، فالهم جدا هو توفر القيمة الجمالية ، فما دامت هذه القيمة متوفرة ، يصبح كل نقد متوتر العقلانية باطلا . وهنا لابد من توضيح المفزى المقصود ، فالشعر يمكن ان يقيم من قبل النقاد على أساس أنه (تشاؤمى) أو (تفاؤلى) ، كوميدى أو مأساوى ... الخ . ان ذلك كله ملغى تماما لان الشاعر يحوك نسيجه بلفته الخاصة وهو لم بطرح أبدا نشاطه فى المزاد العلنى . وكـم وكـم يعانى الشاعر من النقاد ! .

وكـم .. وكـم يعانى الشاعر من الجمهور !

وكـم .. وكـم يعانى الشاعر من نفسه !! وهذه المعاناة تعرض لها الشاعر العظيم (بریتون) فهو عندما قال فى إحدى كتاباته الأخيرة (المصباح فى الساعة) : (لقد أردنا نحن نهاية العالم ، ولكن هذه النهاية لم نعد نربدها اليوم ، لاننا نرى منذ الآن ماذا ستكون ، وأى عبث يفتظرها) ، تكلم عن فشل وفشل السوريين الاوائل فى تهديم العالم . وهم عموما عاشوا فترة استحالة ذلك التهديم ، اذ ظل العالم يزداد رسوخا .

اذن ، ألم يكن قصور (بریتون) دليلا أيضا ؟ .. وظل بریتون عظيما لانه فضح قصوره الذاتى وقصور حركته السورالية فى صلب شعاراتها . ومن هنا كانت تجربته الشعرية الأخيرة (بالنسبة لغيره) رائعة مدهشة .

الشعر : حركة ومصالحة :

عالم الشعر لبس عالما استاتيكيا . واذا حاول بعض الشعراء تجسيد الشعر على فوهات كلمات مدببة أو على أجواء صور مكررة ،

فإنها ضحوا بكل شحنات قصائدهم الايجابية على مذهب الميكانيكية المغفلة وغير المبررة . وهناك وضعية ميكانيكية غير واضحة من خلالها تتحول القصائد الى تجاوب تهرب اليها المعاني رغمًا . ان هذه الوضعية تمثل فقدان الحركة الحياتية ، الحركة الحقيقية التي تسرى في الذرات وفي النباتات ، وفي الحيوانات ، وفي الانسان ، وفي كل القوى الكونية ، والتي يشترط ان تتوفر في الشعر حتى يسمى شعرا . ما هي الحركة ؟ الحركة هي التفاعل والاستجابة بين الشيء ونقيضه . وبدون النقيض لا توجد ثمة حركة . والنقيض مقابل انعكاسي مضاد للشيء أو للفعل الموجود . ولا يمكن ان يكون مقابلا مفتعلا كنقيض مختلف يختاره دعي ديالكيتكي(٤) ولذلك فإن التناقض في صور القصيدة ليس عيبا أبدا ، بل هو ضروري تماما ضمن ديناميكية الحياة . انه التناقض الذي يستوعب التعارضات الكونية . لذلك فالقصيدة تشق أغلثة العالم والاشياء لتصل الى الجوهر الاساسي وفي هذا الجوهر تتكشف التناقضات والانسجامات بجلاء .

ان القصيدة ليست في تكتيكها الجيد فحسب ، وكم من قصائد رومانتيكية اعتمدت تكتيكا ساحرا لكنها ظلت عاجزة وشاحبة لانها لم تدرك كيفية الاحاطة بحركة العالم وجدلبيتها . ان القصيدة هي مصالحة بين التناقضات ، وهي تمثيل واع ومغابر ومعال للثنائية المانوية بحيث لا تبقى القصيدة منتطرة أو تصويرية لا تقدم موقفا . انها بعد ان تعكس صور العالم الحقيقية والمتعارضة انما تبلور الصور المعنية والتي تشكل عنوان القصيدة . ان الحديث من التناقضات التي تنساب في ايقاعات القصيدة ينبغى ان يدين التناقضات التي يقع فيها الشاعر من الوجهة الفنية أو في عملية واعبة للأشياء ، والتي تدل على حالة العسر الفني والفكري عند

(٤) اشارة للحمزتين في مسائل الجدل .

الشاعر . ان التناقضات المقصودة هنا وبكل دقة هي التقابل والتصارع والتآلف بين مجالات قطبي العالم والتي يرسمها الشعر بتساوق متناغم يوازيها شهولا وحركة .

ان الكلام عن وحدة القصيدة ، تلك الوحدة المنطقية التي تشد الصور في رؤيا معينة مثلا ، لا ينبغي فهمه من الزاوية الاكاديمية ، والا لكانت (وحدة البيت) في قصيدة من الشعر المهودى أكثر ملاءمة . ان أى كلام عن الوحدة المنطقية هو ما يعنى مصالحة التناقضات الخفية في خلفية القصيدة وكثافتها الحقيقية الواقعة تحت الكلمات . والمصالحة ليست خطوة جدلية لتوفير وضع أكثر ارضاء . انها ليست حالة تراض ، بل هي النتيجة المركبة والحتمة للأطروحة والطباق (التوضيح الهيجلى) ولذلك فإى عرض للتناقضات المستورة بدون استخلاص وضع انسجامى لها هو اعلان عن عالم مفكك يائس ، مزروع بدون اكتراث . وان عمل الشاعر في رسم هذا العالم المفكك لا يقدم بديلا متخيلا كما وانه لا يصل الى اية حقيقة عارية . وان النهج الدادائى في الشعر (أريد أن أكتب بفوضىعة — بخنجر يشق اللحم القح — لحم عالم من الانعام والكلمات الكثيمة الثقيلة) يننى أساسا المصالحة بين العالم والقصيدة — على اعتبار ان القصيدة نفسها ترسم العالم وتعارضه — ولذلك فهو يستهدف اشاعة وضع يائس منحرف ولكنه بطولى نوعا ما .

ان الشاعر عندما يلتقط صورا وأشكالا ووضعيات في عالم ملئ بالارتجاجات انها لا يستهدف اشاعة يأس كامل ، لأن اليأس الكامل ، ولو أنه معارضة مطلقة لكنه محسوب تبريرا لوضع سيىء . ان فنية الشاعر تراقى جهده في خلق احتمالات لعالم أقل ازعاجا ، عالم غير مغت ، عالم أنساني ترسم عليه شارات الأمل .

ان الموقف الشعري لـ (هنرى ميشو) فى معارضته الحادة للعالم على طول الخط حبث (العالم كثيف وعدائى فى نظره) هو وفى نفس الوقت عداء للانسان . اى ان (ميشو) الذى طرد اى احتمال وأى فرصة امام الانسان المقاوم انما برر اُزلية سوء العالم وأشار فى الطرف الآخر الى الانكسار الأبدى للانسان — ولو ان ميشو يعود مرارا ليحتضن العالم — وهو كان وبالاكيد بحاجة الى فهم حضارى عن الصحة التى تنالها الأمة وبعد انتصارها فى حرب مع الغازى ! هذه الصحة ، صحة الانسان ، وصحة الماء فى الجدول ، وصحة الريح والأفصان بعد الخروج من صراعاتها القائمة الى حالتها الأخرى ، وهى صحة (النتيجة المركبة) حيث تشمخ الحياة وحدها . لكن (ميشو) كنزوة عاتية كان يجرى اختباراته الرهيبة على الكلمة ولذلك فشل حيث نجح (ايلوار) فى المصالحة الكبرى . اذن فالقصيدة ترسم صورةا لعالم ملئ بالتعارضات والتعددات . وأية وحدة كلية للقصيدة شكليا هى تموضع جامد وغير واع أبدا . فالتعارض قائم بين صور القصيدة نفسها ، وبين كلماتها وبين صورها ، وبذلك يكون التجانس حيا مهتلئا . والتعارض نفسه قائم بين المضمون الدرامى مثلا وبين السياق الشكلى للقصيدة . ومن خلال هذا التعارض والتعارضات الأخرى (بين القصيدة مثلا وموضوع القصيدة القائم) يتولد الدنوع الحيوى الذى يمنح الشعر اخصابا بعد اخصاب ونموا أكثر صحة .

ان الشجاعة الحقيقية تبدو من خلال الحديث عن الانخذالات الوقتية ، وان الحب الحقيقى يبدو من خلال التبعاد والحرمان ، وان الالتزام الحقيقى يبدو من خلال الضياعات والعبثية الموحشة . ان (وردزورث) فى اعتباره الشعر (انهيار مرتجل لمشاعر غزيرة) كان يبين بالنسبة لنا على الأقل انتقاد التخطيط العقلى المسبق للقصيدة مضمونا وأسلوبا . من حيث ان التخطيط هذا هو القفص الذى يسجن الحرية ، وينعق — بمغلايه — بالحرية . هذا

التخطيط تنعدم فيه الحركة الجدلية والتعارض الفعلى فى جوهر الأشياء ، ولذلك لا ينبج فى اعطاء قصيدة شعر حقيقية ، ولو انه ينبج فى اعطاء منظومات شعرية سياسية مثلا أو دعائية — وما أكثر هذه المنظومات فى عراقنا الحبيب !

أما الشعر الجيد فهو يوضح التحولات الحقيقية والنقلات من حالة الى حالة . والتحول لا يقع بين الحالة والحالة كما بقول (برجسون) بل هو فى الحالة نفسها وحيث يحمل كل شىء نواة الحياة وجروئمة الموت . ولذلك فإن (بريتون) كان شاعرا رائعا عندما صور التحول بقسوة واضطراب دونما أى خضوع لمقاييس جمالية أو أطر معينة تتخفى وراء مسميات وحدة القصيدة أو ما شابه .

وفى غمرة كل التحولات الكونية والانسانية تتوضح موضوعة المصالحة بين (الشاعر) و (العصر) ، بين كثافة العصر وآليته وبين رغبة الشاعر فى التجاوز والتخطى . العصر يخط بأنامله سته ومنطقه ، والشاعر يحارب كل (منطق) من الخارج بمنطقه هو . ولكن مع ذلك فثمة مصالحة . وقد أوضح ذلك (اليوت) صاحب التجربة الشعرية الفائقة : (يحدث أحيانا ان يعبر الشاعر — بمصادفة غريبة عن مزاج عصره فى نفس الوقت الذى يعبر فيه عن مزاجه الخاص المختلف تماما عن مزاج عصره . وليست هذه قضية زيف ، فثمة التهام بين الاستسلام والتحدى تحت مستوى الشعور) . الاستسلام والتحدى عند (اليوت) انما هو التركيب الخالد والتراضى الذى يتوج التعارضات فحسب وان سيولة هذا التركيب وطبيعته فى البداية ، وفى التلاشيات ، وعلى الامتداد ، هو الذى يضمن انبثاق القصائد . ولذا كان (اليوت) واصفا جادا لهذه الحقيقة بقوله : (اما فى ذهن الشاعر فهذه الجزئيات تشكل دائما تركيبات كلية جديدة) .

غربة الشاعر

الغربة — بالنسبة للواعى — مداد العمل الفنى المكتمل ..
وهذه الغربة لا نعيشها بشكلها الاطلاقى حيث ينتبذ الشخص ركنا
تصيا معزولا عن العالم، أى الغربة (الرهائية)، بل نقصد بها غربة
الشاعر التى يحتاجها كسافة تضىء له جذر العالم . تلك الغربة
التي تتبلور كاستجابة لتحديات الشاعر لعالم مثلول . وبذلك ينتفى
الطلاق بين الشاعر وعالمه . فمنذ البدء والشاعر يجتاح العالم
بكلماته ، وهذه الكلمات — النفس الالهى ، تتوتر عبر البوابات
الكونية لتضىء الدهاليز . وحتما هذه الاضاءة امكانية فاعلة محاورة
موفلة فى الكشف والجرأة . الشاعر اذن امكانية كبيرة ضخمة
فريدة من نوعها . وهذه الامكانية ما كانت أبدا بلا جذور . انها
نابعة من كل آهة ومن كل حلق وقلب وصورة وحادثة وتطلع ..
فالشاعر ابن المجتمع ، والأشياء ، والدورة الزمنية . وعند هذه
البنوة تتحقق أبوته الشرعية الحاملة . ولذلك فهو عندما يغترب ،
عندما يحلق فى رؤاه ، انها يستجمع مواده القديمة ، تلك المواد
التي نالها فتوطدت عبر المعاشاة الحميمة والتلاحم الحار والمواجهات
الانسانية النبيلة . وعند الاستجباع وحيث تتواجد ارهاصات
الخلق الجديد ، ومن أجل أن يولد (آدم) جديد فى قصيدة ، لابد
أن تتجلى غربة الشاعر . فالعالم القائم ، عالم تقليدى معروف ،
أشياؤه قاسمة ومدروجة تحت مسميات واضحة وعلاقات مفهومة .

ولكن الشاعر يريد نسج رؤاه وصوره وأحلامه بتفنن وإبداع ،
ولذا فهو لابد أن يفجر التصادم بين أخیلته المتمردة وكثافة العالم
الثقيلة . ومن هنا تتأتى غربة الشاعر . وتلك الغربة تظهر فى
الكلمة ، فى الموسيقى ، فى الاهتمامات ، فى التجواب ، وفى
اللانهاى .

وطبعاً يتأثر بذلك سلوك الشاعر كلياً ، لأن سلوك الشاعر
والفنان امتداد طبيعى لا لبس فيه . لحقيقته . وأذ يختلف سلوك
الشاعر عن تسلكات الآخرين بكونه غير اعتيادى أو غير مألوف
أحياناً ، فيبقى السلوك ، الوضع المتهم للقصيد والجو الوحيد المهيء
لها . وعندما يدعى البعض الاغتراب باختلاق نمط معين فى السلوك
أو فى الزى مثلاً ، انها تبقى العربية ليست أمام الحصان فحسب ،
بل تكون هيكلًا محطماً بدون حصان ، وتسقط الدعاوى أمام الحقيقة!
لنترك الآن موضوع السلوك فهو مرتبط كلياً بمواضعات الشخص
ومواقفه الحقيقية . ولنأت الى الشاعر فى غربته .

الشاعر وكما قلنا ابن للمجتمع والكون . ولكن هذا الابن
متمرد ، لماذا ؟ لأن وجوده مشروط بحريته ، الشاعر حرية كاملة
حرية تريد أن تجوس فى كل المناطق فى العالم ، تريد أن تتكلم ،
أن تعترض ، أن تصفع ، أن تفر ، أن تخلق . . حرية نشوانة
غاضبة ، وهذه الحرية يرفضها العالم ترفضها الآلة ، يرفضها
التكنيك .

فى الآلة تعرف حركة كل شىء : من هنا يذهب ، ومن هنا
يعود ، وهكذا ، أما حرية الشاعر فهي جديدة فى كل لحظة ،
مفاجئة ، غريبة ، مذهلة غير ملجومة بالعقل ولو انها ذروة التوهج
العقلى . حرية الشاعر ليست عطية العالم بل منتزعة ، وفيها
يكنى الرفض لكل ما هو آلى ولا انسانى وان كان يوماً ما انسانياً ،
لأن العالم حركة ودفق وسيولة ، فما هو انسانى يضحى لا انسانياً ،

وما هو لا انساني قد يتحول انسانيا تتلاحق آلاف الانبثاقات . العالم نظام أو شبه نظام ، والشاعر يحس بالنفى كما أحس بذلك (كيركجارد) (اذا أردت أن تنفينى ضعنى ضمن نظام ، اننى لست رمزا حسابيا ، اننى أنا) . الشاعر يرد من القوانين الخفية ، فى النويات الكونية ، ولهذا فهو رافض متمرد ثائر . وعندما يكون المجتمع قاسيا وينصدم حس الشاعر انصدام الجائع بجدار المومنين وانصدام العطشان بالماء المحرم عليه حينئذ تتفاقم مشاعر الغربة ، وتغلو وتنتفض ، لكنها لا تكفر . بل انما تكفر ، تكفر بقيمة معينة ، وتلعن أوضاعا معينة ، لكنها فى العمق تعانق قيما أخرى . ولهذا تمزج الالتزام أغلب الاحيان بالغربة . وقد صاغ ذلك الشعراء فى تجاربهم . وما ان الشاعر (أحمد عبد المعطى حجازى) يقول : (ما لبثت ان وضعت يدي على النموذج الذى ظهر فى ديوانى الأول (مدينة بلا قلب) ، نموذج الغريب فى المدينة . خاصة بعد أن توفى والدى فأصبح احساسى بالغربة قويا وان لم يصل أبدا الى حد القتامة ، ذلك لان حنينى القديم لعالم واقعى أفضل عاد الى الظهور حين تهيأت مجموعة من الظروف جعلتنى أؤمن ايمانا عميقا بالاشتراكية والوحدة العربية . لقد أمدتنى هذه القصيدة بالنموذج المقابل للغريب الضائع ، وهو نموذج الثورى المتيقن ولكن عثورى على النموذج الثانى قد أومعنى فى صراع عنيف . أو هو أحيا فى نفسى الصراع العنيف بين ركونها الى لذة الاستشهاد التى تبدو فى تجربة الغريب وفرحها الجامع بالثورة وملك العالم . صحيح ان هذين النموذجين يتبعان من مصدر واحد هو التمرد الذى يظهر أحيانا عن طريق قطع الصلات بين النفس والواقع . وأحيانا عن طريق تأكيد هذه الصلات وتغذيتها) (٥) .

(٥) من الدكتور (عز الدين اسماعيل) فى موضوعه (ثورة الشعر

المعاصر) .

ومن هنا يتوضح لنا أمران من حيث ان الغربية تقود الى موقف ما . وأول الأمرين ان تعبد الغربية الى المصالحة بعد حين (لاسيما عند الشعراء السياسيين) عندما تتحقق لهم مبدئيا المطامح التي كانوا ينطلقون منها ويصارعون وضعا معيناً من أجلها . وثانى الأمرين ان تظل الغربية لعنة أزلية تتمثل فى الجهد الأقصى فى احتقار العالم ورفضه نهائياً (عند العديمين مثلاً وعند المتشائمين أحياناً) . ومن خلال هذين الأمرين أستطيع أن أطرح وجهة نظر — (وهى ليست جديدة) :

ان الشاعر فى التزامه أو فى رفضه الكلى للعالم لا يتخلّى عن غربته . لماذا ؟ ...

الشاعر والموت :

تروى الاساطير أن (أهاسورس) أرادت الآلهة ان تنزل به امر عقاب ينزل بانسان ، فأرادت له الا يموت !! .

والاسطورة التى تروى ذلك تريد التأكيد على كون الموت ليس مفزعاً بل جيداً ولذيذاً . ولكن الذى تؤكد الاسطورة فى نفس الوقت — تاريخياً — هو حقيقة اهتمام المفكرين بالموت كحقيقة خطيرة شغلت أغلب جوانب تفكيرهم . وفى فترة من العجز ، وحيث بدأ الموت انتصاباً لا مفر منه يفرض سطوته على الاحياء لجأ بعض المفكرين الى لعبة فكرية جديدة هى لعبة (التشويق للموت) وذلك بالاسـتهانة بالحياة وتهويل المآسى واعتبار الموت المخلص العظيم الذى ربما يقود الى حياة من طراز آخر ، سعيدة لذيدة مباركة ! .

ولكن الاسطورة نفسها ظلت أسطورة ، وظل الناس يتهاكـون على الحياة ويلعنون الموت . فالموت هو الذى أدخل الى الأذهان

المفاهيم (الابسـوردية) ، مفاهيم العبث والعقم واللاجدوى ،
ومقولة : الانسان القضية الخاسرة .

والشاعر أكثر من سواه فهما لطبيعة هذا القول البشع
— الموت — لان الشاعر يحب الحياة ، بل هو الحياة ، والصوت
الذى لا يخبو . ولهذا فهو يدرك ما يقوله (بطل باربوس) : (الموت
.. انه أهم الافكار اطلاقا) . هذا الموت الذى تمناه (جان كوكتو)
أن يكون رحلة :

(ليتنى من اهالى مصر . تلك التى كان فيها الموت رحلة

اذن لاستطعت النزول الى قاع مقبرتى

لتشربى وتاكلى

ولما تولاك أى حزن

من الربيع الذى طوانى

ولكننى تتساءلين فقط

ترى هل قام برحلة موفقة ؟

ولاتبح لك أن تعجبنى بتفكر

من يحاكى رجلا نائما

وأن تسندى شفتيك بلا رهبة

الى قفازى وخوذتى الذهبية

ولكن ليس هذا هو الذى يحدث

فما أن يتم الموت عمله

حتى يسرع فيزرع

فى مكاننا شبحا) .

ولهذا كله فالشاعر يتوالد باستمرار . ولو لم يكن هناك موت لما كان الشعر ضرورة . فالشعر نزوع للأبدى ، وهذا النزوع ارتداد مضاد لوقتيّة حياة الشاعر . الشاعر يروم البحث عن الكلى، فى حين أنه مصفوع بالمحدودية والوقتيّة انى ذهب . ينشد الأزلى ، وابله (شكسبير) ينطق بحقيقة الرخاسة .

يعانق الجبال ، وكأبة القبر تفزعه ولو من بعد . ولهذا أرى أن (شوبنهاور) كان شاعرا عندما قال : (الحياة محزنة جدا .. ولهذا قررت أن أنفقها بالتأمل فيها) ولو اننى أدرك أنه خسر فى تولته تلك كونه فيلسوفا .

ولهذا أيضا قال (أبو العلاء المعرى) : (وهل صحة الجسم الا مرض ؟) فالموت عدو الشاعر ، ولو أنه يجعله يحلم بحمى وحرارة . وازاء الموت يرسم الشاعر تجربته . ومهما تكن تلك التجربة فهى تعنى ان الشاعر يتعارك مع الموت من خلال جانب أو آخر . ونحن بدورنا ننظر لتجربة الشاعر باحترام حتى وان كان عديميا . فنبأس الشاعر ، ومرارته ، وتشاؤمه ، عندما يتوضح بصدق ، انها يقدم لنا لونا من ألوان الحياة ، اللون الذى يظهر فى آخر المطاف ، وآخر كلمة تقولها حيوات معينة للموت !

لذا فان خرجت هذه التجربة هذه مكتملة فنيا ، فالناقد يكون متعسفا ان حاول تقييمها من خلال زاوية أيولوجية .

ان امام الموت تتعاضم تجربتان : تجربة التحدى ، وتجربة الاستخذاء . والاستخذاء نفسه تحد سلبي . لكل حى يحصر فى أعماقه قوى تقول للموت : لا ! .

وفى التجربة المشرقة ، البطولية ، تجربة التحدى تنصهر
كلمات الشاعر اكليلًا يشرف الانسانية . اذ ترتفع الراية وان تهشم
الرأس ! وفى ذلك برز الشعراء الفحول ، شعراء الشعب
والانسانية وعدم النكوص .

وفى التجربة الأخرى ، تجربة الاستسلام ، تتحول كل
الحكايات الى تراجيدبا قصيدية فكان الحياة المأتم الذى قال عنه
الشاعر :

(فماذا نظرت الى الحياة وجدتها)

عرسا اقيم على جوانب مأتم) .

المهم ، اننا نستطيع ان نلتقط القيم الجمالية المتوفرة ، وسواء
كانت هذه القيم تراجيدية أم تفاؤلية ، فالهم ان فيها الدفء
الانسانى المنشود ، دفاء الكلمة الصادقة ، والمعبر الوحيد للأرض
فيما اذا كنا نتفق على أن الأرض لازالت غير محتازة من قبل راعيها
الانسان .

وبدون الموت ربما تبدو القيم الجمالية — شأنها شأن القيم
الأخرى ان لم تكن أكثر — مختلفة كل الاختلاف عما هى عليه . ان
نصوع القيم الجمالية وتطورها الانسانى ازاء الموت هو بالضبط
كنصوع النقط البيضاء المرسومة على صفحة سوداء .

ان احساسى بكونى مرشوقا فى الحياة (على حد تعبير
هيدجر) ولابد محدود ، يجعلنى اتحسّر كثيرا على فقدان تلك
للذاذات الخارقة الانعاش . وان كونى متشائما أو متألما
— افتراضا — انما ادرب نفسى عبر هذا التمرين القاسى حتى
لا اتفاجأ بالموت كطفل . والشاعر عندما لا ينظم اله وضجره شعرا
انها يحافظ على وضعية أخرى بربهة تها ، هى أنه طفل ، طفل

كبير رائع ، ولذا فالبدائية فى الشعر شأنها شأن البدائية فى الفن ليست مجرد عودة الى النقاء الانسانى الاصيل وغير المتلوث ، (التلوث هنا سياسى وصناعى) بل هى التلمص من العدمية المقربصة لنا فى الأفق — أفق الفرد — عبر توتر وارتداد حاد الى الحافة القصوى ، أى النقطة الاولى فى بدء الزمان الانسانى . وهى عموما كلعبة الطفل عند المغلاة ، نالطفل عندما يريد ان يؤكد انه لم يمرن فى هذا الشارع الممنوع عليه يحاول وقتيا أن يبتعد عنه أكثر مما ينبغى ، كأن يجعل بينه وبين الشارع الذى يسير فيه ثلاثة شوارع يحترس منها ، انه يخاف من الشارع الممنوع عليه ولذا فهو يخاف من الشارع المجاور له ، وهكذا . وفى النهاية عندما يتحول الخوف الى فضول ودعوة لرؤية الشارع الممنوع او الخطر ، وحيث يتخلى الشاعر عن بدائيته ليصبح ، سنا بلبس أزار الموت ، يكون كل شيء آنذاك وقد بدا مبررا لأنه انسانى كليا .

قد يدعى شاعر ويقول اننى كتبت قصائدى دون أن أفكر بشيء اسمه الموت وهذا القول مردود أصلا لأنه يقول ذلك وكأن الموت مسألة فكرية تنتفى بانتماء الوعى المخصص لها . الموت ليس وعيا بالموت ، بل الموت تصميم فى جوهر الحياة ، جرثومة الموت تكمن فى نفوة الحياة ومنذ الأزل . هذا التصميم ، هذا التكامل يرسم نفسه فى وعى أو لا وعى الشاعر . ولهذا فالشاعر متبرد ثائر متحد . فالأصرار على الحياة هو ثورة على الموت ، أو حتى ثورة على الحياة نفسها فذلك شكل ليس الا ، كمثل المنفعل الذى يصب جام غضبه على صديقه فى حين انه غاضب من قضية ما لا علاقة لذلك للصديق بها .

والانسان عندما يفكر باصلاح واقعه الأرضى انما يفعل ذلك بلبس ضرورة الحياة من حيث ان المجموعات الانسانية الممزقة لا تقوى على ايجاد حل أو مخرج أمام الموت . والاضلاح الذى يتم

هو ازالة كاملة وجذرية ادعاء الحياة السطحية غير المكتثرة لاعماق الحياة الانسانية .

ان ازالة هؤلاء — من مستغلبن وعنصريين وارهابين — هو ضمانة لوجود جنس بشرى متلاحم وسعيد فى أرضه ، ولا يشغله سوى أمر واحد هو : كيف بجابه الموت ؟ وهنا تكون المعادلة مكونة . من حدين : البشر والموت ، وبذا تكون المعركة متكافئة .

والشاعر يهمس بهذه المعادلة مبكرا كما همس بها (صلاح عبد الصبور) فى (مذكرات الصوفى بشر الحافى) ، وعلى سلبية الدعاء يرسم الشاعر بعض علامات الاحتجاج : (تظل حقيقة فى القلب توجهه وتضنيه

ولو جفت بحار القول لم يجر بها خاطر

ولم بنشر قلاع الظن فوق مياهها ملاح

وذلك ان ما نلقاه لا نبغيه

وما نبغيه لا نلقاه

وهل يرضيك أن ادعوك يا ضيفى لماندتى

فلا تلقى سوى جيفة

تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام

تعالى الله ، هذا الكون موبوء ، ولا برء

لائك حينها ابصرتنا لم نحل فى عينيك

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله ، هذا الكون لا يصلحه شىء

فأين الموت .. أين الموت .. أين الموت ؟) .

ولكن هذه الهمسة حملت حد الانتكاس ، ومن خلالها تهاوى
الانسان ولم يعد الشاعر كفنا للمعادلة . اذن فهناك سواء من
يدرجها بشكل عار جرى .

وخير الشعراء الذين همسوا بهذه المعادلة بجرأة بكرة ،
شاعران : شاعر واقعى ملتزم يمنح قلبه وفكره ورؤاه للبشرية ،
وشاعر متصوف يتحدى الموت بتحديثه الجسد كطائفة (اليوغون)
التي تحاول الاتصال بالملك عن طريق احتقار الجسد والعزوف عن
النشاط الدنيوى ، على اعتبار ان الملك مناقضة للموت ، والتزامهم
المطلق هو دحر ميتافيزيقى للموت . ولكن الميتافيزيقيا تهاوى أمام
الواقع ، ومع هذا فالشاعر المتصوف يقدم تجربة خارقة تلخص
البشرية كدين وكصوت واحد .

والآن . . ارتد لشيء آخر أبوح به ، الموت موتان ، موت
أخلاقى ، وأفضل تسميته بالموت الوجودى ، وموت زمانى .

الموت الوجودى هو موت الشاعر الذى يخون شرف الكلمة .
موت الفنان المستلب ، والسياسى الوصلى والمفكر المأجور .
وهذا الموت نعيشه كثيرا فى واقعنا وممارساتنا ، وهو الموت الذى
يجب رفضه بالكلمة القاسية القارسة لأنه عدو الانسان وطابور
(الموت) الخامس . أما الموت الزمانى فهو الموت الفعلى عندما
يتحول الحى الى جثة هامدة . وعند هذا الموت أبصق على نفسى ،
على تفاهتى ، أنا الانسان الذى أحرك الكون بالخوارق وأصنع
العجب أتهاوى جيفة نفثة ، أية برارة تعتمر الاحشاء ! هذه
برارة الشاعر والثائر والعالم والطالب ، ولذلك فكل هؤلاء مرشحون
ان يكونوا شعراء . ولا أدري لماذا أرى أحيانا فى كلمات البدوى
أو السقاء شعرا ؟ هل رد ذلك لكون الشعر همسا بالحقيقة يتوزع
فى أعماقنا وحتى فى عمق الأبله ؟ . . لا أدري !

اخلاقية الشاعر

عندما نتكلم عن الصدق عند الاداء الشعري أو الفن فاننا نعنى بالضبط الاخلاق . ومن هنا فنحن نرفض أصلاً المفهوم البرجماتى للأخلاق على أساس أن حقيقة الانسان تتمزق وراء منافع عملية محضة . كما واننا بالمقابل نرفض المفهوم الكانتى للأخلاق على أساس أن المطلق الاخلاقى غير متوفر بالشكل الكانتى . ولهذا فلا عجب أن تعنى الاخلاق هنا مجموعة من الصفات السلوكية التى تضمن تفوق الانسان المستمر . وهذا التفوق غير مقتصر أبداً على مجال واحد أو حالة معينة ، بل هو التفوق فى كل النطاقات العمومية والجزئية . وشرط التفوق الاساسى هو توفر الحراسة . والحراسة مقصودة هنا بالحماية التى ترتبط بكنونات الانسان واعتقاداته . أى ترتبط بحقيقته وكوجه لهذه الحقيقة فى حين انها تدافع عن ذلك كله . فحقيقة الشاعر المتمثلة فى محاولاته الجادة لزعمه عقله وقلبه فى تربة أخرى تحتاج الى حراسة . وهذه الحراسة وجه للحقيقة ، أى جزء منها . لذا فالأخلاق هى بالضبط تلك الحراسة المعنية . وذن هنا نستطيع أن نتكلم عن التطابق . التطابق بين مضمونات الشاعر الحريئة وبين سلوكه . بين أسلوبه فى الومى والمكاشفة وبين التزامه لتبعات هذا الومى . وبديهي أن هذا التطابق ليس كلياً بل انه تلازم حركى يتغذى من خلال التباعد

والالتحام بين التعارضات التي تقوم بنفسها بتشكيل عالمها المتجانس . محيطة الشاعر اذن ليست معزولة عن الاخلاق .

ان للشاعر اخلاقيته الخاصة . انها قد تختلف عن الاخلاق الوضعية والمفضلة اجتماعيا ، لكن هذا غير مهم مادام الشاعر يسافر مع صوره ومضامينه الى مرفئها . فهو لا يتخلى عن حقيقته ولا يقذف بها في مهاوى الزيف مادام يواصل البوح ولا يتخلف عن نداء كلمته المعلنة الشراع . ان كلمات الشاعر هي الشاعر نفسه . وعندما يتضح لنا ان الشاعر قادر على مراقبة كلماته عن بعد ممتلكا القدرة على نكرانها فمعنى ذلك ان الشاعر ليس شاعرا بل مجرد هاوٍ او لاعب حبال . ان نقطة البداية في اخلاق الشاعر هي النواة الجنينية في علم الاخلاق ، ن حيث ان الشاعر يمثل — عند الاتصال الشعري — حالة تصوفية كاملة بفعل ما يقدم من تضحية عيانية . وان احتمالات التأثير الخارجى عاجزة — على الاكثر — عن جره بعيدا عن اجواء قصيدته . أنه — اى الشاعر — عندما يبحر مع قصائده انما يعلم انه بذلك يتحدى عالما كبيرا . وهذا نفسه يمهده بطاقة مذهلة ترفده بالمواصلة المستمرة . وبعد الابحار الطويل ، وعندما يخلد الشاعر الى هدوء نسبي يجد نفسه مطالبا بأخلاقيات اضافية . هذه الاخلاقية هي أن يحمى كلماته ورصيدها بسلوكية جريئة ، وعند توافر أية مناقضة يسقط الشاعر . وغالبا ما يسقط بعض الشعراء ، ولكن عندما يكون السقوط وقتيا ، ويعد الشاعر بنهوض آخر يتجاوز فيه وضعه انما تتوفر له فرصة كاملة للعودة الى الحقيقة . وبفعل هذا النهوض يتم الاختيار . واختيار الشاعر ليس موقفا انفعاليا او مجرد وجهة نظر بل هو اصرار على المضى واتخاذ صلب لموقف واضح . ان هذا الاختيار ليس نعتا بل هو حقيقة الشاعر ، ووضعه الارادى . ومن هنا تبدو أحيانا غربة الشاعر كإمتياز يمتلكه لجارته المستمرة لمناخات الحرية والمعرفة

.. . اذن فالاخلاقية عند الشاعر لبست أبدا الاخلاقية الكلاسيكية ، وكذلك لبست الاخلاقية الوضعية والا لكان الشاعر منعمر الرصيد فى تلك الاخلاقية ، لكونه شاذا أحيانا وغريبا .

ان اخلاقية الشاعر تتمثل فى كل ما يشد الشاعر الى كلمته ، فى كل ما يربط الموقف الحضورى للشاعر بالكلمة التى هى نفسها حضور أكثر جلاء وأكثر تاريخية ولو انها تختلف عن الحضور الواقعى والمتزامل مع زمنه . وبذلك تكون القصيدة عند الشاعر مشروعا ، مشروعا فسخا ايجابيا مفاهرا بتحد بكل ثقته مع تسلكات الشاعر ومواقفه ، من حيث ان (الانتاج والحياة كنسيج واحد متداخل متماصك) كما يرى (جيمس جويس) وبدون ذلك يكون السقوط نهائيا كسقوط (جون شتاينبيك) .

الشاعر لا يمثل أبدا لازدواجية عاتية ، ولا يستطيع أن يعزل بين (القصيدة) وبين حركته هو ، والا لكانت القصيدة لبست امتدادا روحيا لامعاه وبذا ترتى القصيدة فى مدارج المرصوفات النظمية لا أكثر ولا أقل .

افلا يحق لنا اذن ان ندرك المفارقة من خلال التمايز بين القصيدة (الشعر الحقيقى) وبين القصيدة (النظم الجيد) كفارقة فى الاخلاق ؟ ..

اذن ، فيما وراء الشاعر توجد مراقبة . وهذه المراقبة عين كبيرة ، هى عين البشرية ، عين التاريخ . وهذه العين تحدد باستمرار من حيث انها مسئولة عن تثبيت المتن الحقيقى فيما اذا كان هنا صدق أخلاقى ، أو دعاوى ، لئلا الآن الى الشاعر الجاهليرى ، الشاعر الذى يحدد مسئوليته بالتزام قضايا شعبه . فمتى ما كان هذا الالتزام حقيقيا ، أى مترجما الى موقف عملى وحبابة

معاشة كان الشاعر بحق صوتا تاريخيا . ولهذا كان (اراغون)
صوت المقاومة الفرنسية ولهذا أيضا كانت قصائد (ايلوار)
و (مابكوفسكى) أصوات المقاومة البشرية الخالدة .

وكذا فإن الأمة العربية تدفع أصواتها الى العالم بقصائد
(الجواهري) و (سليمان العيسى) و (أحمد عبد المعطى حجازى)
و (البياتى) و (محمد جميل شلش) و ... الخ . ويجرا صوت
(محمود درويش) نى غياهب الظلمة وفى أقبية اسرائيل على الادانة
العظمى . ومن خلال صوت (درويش) و (القاسم) وأصوات
الشعراء الآخرين الذين عاثوا المقاومة أو كتبوا عنها وامثلوا لها
موقفا ، كليا أو بعضا ، نستطيع ان ندرك الاخلاقية فى الالتزام
الثورى والاخلاص الروحى لقضايا الانسان عبقا واتساعا .

أما المهزوزون والمنهزمون فهؤلاء لا يكونون شعراء أبدا عندما
يرسمون البطولة ويوحون زيفا بالمسئولية . ولكنهم يستطيعون أن
يكونوا شعراء فى حالة واحدة نحترمهم بقدر ما لأجلها ، أى عندما
يرسمون انهماكيتهم وضعفهم والحيرة التى تثقب أعماقهم .

ومن شعرائنا الشباب نستطيع ان نلمح الوعى المسئول
والاصرار على اقتضاء دروب الخلاص للانسان فى قصائدهم ،
الشعراء : حميد سعيد وسامى مهدى وخالد على مصطفى وحسب
الشيخ جعفر وفاضل العزاوى (*) .. الخ .

(*) لا يمكن لانسان أن ينسى شاعرا عراقيا شابا هو عبد الأمير الحصري
الذى بشيير ظروفه ربما يقدم عطاءات ذات قيمة ضرورية لا تهمل اطلاقا .

اذن . . نستطيع ان نبحث عن أجواء الكلمة ونغمها فى كل قصيدة فيما اذا تأكد لنا أن الشاعر أخلاقى تماما ، أى مخلص فى عطاءه ، كما نوفر على أنفسنا جهد التنقيب والبحث عن المضامين التى ترسمها كلمات (شاعر !) لا يجيد سوى امكانية واحدة هى امكانية اقتباس كلمات ملتوية ، حيث ينعدم الموضوع أصلا وتظل فقط الفاذاً مسلوخة عن أية تجربة وحتى عن تجربة الشخص القائل نفسه . فالاخلاقية اذن عند الشاعر هى الارتباط الجاد بالموقف والايديولوجيا والانسجام الكلى مع القصيدة . وإى دليل يؤكد تعاطف (الشاعر) مع أعداء (المعنى فى قصيدته) — رغبة أو اكراها — انها يؤكد أيضا انتقاء صفة الشاعر عن الشخص لانتقاء الاخلاقية الفاعلة .

والاخلاقية أيضا تعنى مسئولية الشاعر ، المسئولية الحقيقية التى لا تصطنع بفعل وجوبات ملصوقة من الخارج ، بل هى المسئولية الوجدانية الواعية المسئولية التى عنها (ايلوار) عندما قال (٦) : (ويجب ان يستولى الشاعر الانسان على الطبيعة ، يجب ان يسيطر عليها . فان هذا الواقع أبعد من ان يدعو الى الالتباس لانه واضح كل الوضوح ، وليست هناك حدود للواقع ، فهو يمكن أن يكون تعسا ومليئا بالشقاء ، يمكن ان يكون قاسيا أو صلفا أو ممسوخا ، يمكن ان يسبى حماقة أو يؤسا أو مرضا أو حربا . . . فالشاعر لا يعيش فى القمم ، ولا تهدده غالبا سعادة كاملة عذبة .

(٦) من مغالة بعنوان : الشعر الظرفى — لبول ايلوار — ترجمة ابراهيم

البيهم .

ولكن عندما يكون قد ناء بثقل البؤس فلا ينبغي له ان ينيخ له .
لا ينبغي له خاصة ان يخضع لهذه الكآبة التي قد تضمه الى سلالة
اولئك الذين يسميهم — لوتريامون — « الرؤوس الكبيرة الرخوة »
كما أنه لا ينبغي له كذلك أن يعد مسالك الشعر ضيقة ، وأشغاله
غير متبدلة . ان واجب كل شاعر شجاع هو ان يفتح طريقا واسعا
بل وأوسع ما يمكن لتمجيد الانسان . ويمكن ان تستعمل جميع
الاشكال لبلوغ ذلك . مفلسفته تتألف من كل الكلمات ، من كل
الاشياء . ولا توجد اشكال مقدسة ، كما لا توجد مواضيع ولا كلمات
مقدسة ، أو دنسة ، أو متذلة) .

انتماء الشاعر

مكانة الشاعر في العالم مكانة عريقة . انها وبمعنى آخر المكانة التي تشرب نموها من المعيشة اليومية والاتصال التاريخي . وهذه المكانة تولد في أعماق الشاعر دما إنسانيا وجوا داخليا وقدرة تعبيرية تأخذ وضعها ضمن الابتدادات ، كوجود مرتبط متأثر بالعالم والتاريخ . ولذا فتراث الشاعر السيكولوجي ومحصلاته الفكرية واللفظية هي وحدات في تركيب العالم . فالشاعر ومن هذه النقطة مدروج نقديا ضمن المرحلة . أي أنه متجاوب مع العالم بقدرة خاصة من الوعي .

الشاعر اذن منتم ، مسئول عن العالم . يكشف ويوضح ، ويحتج ، وبطالب . ولكنه يختار الفاظه الخاصة كأدوات من نوع جديد . وهذه الألفاظ ليست مجردة عن الدلالات كما يرى سارتر ، بل انها مشحونة بالدلالات لكن نوعية هذه الدلالات عند الشاعر تختلف وتتعارض مع الدلالات في كتابة التأثير .

القصيدة عند الشاعر ليست دلالة أو رمزا أو إشارة تقود الى عالم عياني يشير اليه . كما وانها ليست عالما أو شيئا تغيب وراءه الأشياء الحقيقية .

القصيدة هي الشيء والدلالة . وهذا هو المفهوم الوحيد الذي يزيل الالتباس الذي اثاره سارتر .

فالقارئ اذ يتلقى القصيدة ويتأمل منطقيتها واجواءها كماله يقف أمامه لابد ان يتوفر له تباعا انخلاق تخيلى ينتقل الى ما وراء صور القصيدة ، الى صور أخرى متخيلة موجودة فى مكان ما وفى زمان ما ، حتى وَنْ كان المكان المجرد الذهنى الدلالة عند الثائر دلالة عقلية ، تكتسب التمثل بفعل مباشرتها وضرورتها كوسيلة لحاجة انسانية . والدلالة فى الشعر ليست مباشرة وليست عقلية كلياً . انها قد تكون مباشرة جزئياً حيناً ما ، وقد تكون عقلية ، لكنها دلالات الحدوس ، دلالات الرؤى ، دلالات الوعى الأكثر ايضاً فى المناطق المحرمة والمثبته ، هذه الدلالات اقتسام بين العقل واللاعقل . بين العاطفة الحاضرة والغيب ، بين الذات والمجتمع ، بين التاريخ واللاتاريخ ، بين الفن الخالص الموسيقى والالتزام .

ويظل الشاعر منتحياً فى ركن من هذا العالم لكن هذا الركن حتماً غير اعتيادى وغير مألوف ، وليس مدروساً أكاديمياً أبداً . . انه الركن الذى يتحرك بكثرة فى البقاع الكونية ، يضطرب ، ينتصب ، يضحك ، ييأس ، يحمل المشيئة والاهابة أو يرسم الاخفاق . المهم أن الركن . . فى العالم ، يكشف ويدين ويقدم أجوبة لا تحصى . ان دعوى عدم التزام الشاعر مفرضة تماماً ، فالتزام الشاعر متحدد بانتباهه ، انتباهه هو لا الانتهاء المنتظر منه ، الانتهاء الذى يختاره الذى يوصله لنهايات الخطوط . لذا فالتزام الشاعر غريب كغربة أطواره الانتمائية ، ولهذا كان خطر الشاعر فى كل العصور ، الجاهلية والاسلامية والحديثة . الشاعر مجنون فى كلمته ، مجنون فى التزامه ، لا يتخلى ولا يرفع أصابعه أبداً عن لفظته . هذا التمسك ، هذا الاصرار ، هو الالتزام الأكثر خطراً لذا فالشاعر ساعة انبثاق القصيدة أكثر التزاماً من الجميع ، أكثر ارتياداً للمجهول أكثر بحثاً عن مواطن العالم ، بل أكثر مباشرة . ولا تنتظر منه ان يقدم صورة للمباشرة التخاطبية ، ان المباشرة

عند الشاعر هي الالتقاء مع ثغور العالم السرية ولهذا فشرف المهمة يعطى للشاعر صفة نبوية . هذه الصفة النبوية تستشرف أبعادها من خلال التأمل كوعى الى أقصى المسافات . وحيث يكون هذا الوعي غير مرضى وغير انفعالي يحدث تصور خاطيء ، يكون الشاعر مراقبا ليس غيبيا ، وكل من لا يقدم كشونا سريعة بانفعالاته يخلق وهما بالمراقبة والتنصل من المسئولية(٧) .

ان غيبوبة الشاعر ورؤاه انارة تتخطى الزمن والحواجز . والشاعر ملتزم عالمه ، لكنه وبالاكيد لا يطرق الدرب الاعتيادى والا لما كان شاعرا .

والشعر الصافى ، شعر (مالارميه) مثلا ، هل هو ملتزم ؟ طبعا الالتزام لا يكون الا من خلال المعانى ، وحيث تنفقد المعانى لا يتوفر اى التزام . و (مالارميه) عندما يكتب شعره لا يكتب الفاظا ذات معنى . هو يقول : (اننى ابتدع لغة منها ينبثق شعر جديد ، شعر لا يدور على وصف شىء بل على تأثيره لا يتكون البيت الشعري من الفاظ ذات معنى بل من الفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا) . اى انه يريد القول بأن شعره لا يحمل مداليل معينة ، بل مجرد موسيقى لفظية تثير حسا دون أن تثير تفكيرا . وطبيعى ان غياب المعانى لا يعطى اى مجال لغير الفن النقى الخالص تماما . اذن اى التزام فى مثل هذا الشعر ؟ . . فى الحقيقة ، ان شعر (مالارميه) هو حرية بدائية هائلة ، عودة الى براءة الالفاظ الاولى ، عندما كانت الكلمة فى تعميدها الاول

(٧) هذا الوهم يمسك به السطحون فهم يقولون للشاعر الذى لم يكتب من نكسة حزيران اiban شهورها الاولى بانهم متصل ولا مجال وهذا مردود ابتداء من حيث ان نتائج الشاعر تكون ببطء او بسرعة فى أعبانه دونها حاجة لاشارات وابعازات خارجية ، لماذا ؟ لان الشاعر ليس تحت الطلب ابدا .

طاهرة طرية . وهذه العودة استكشاف حقيقى لأنها انتزاع موسيقية
الكلمة من آلاف التعميمات والمداليل المكسدة طوال الحقب ، وان
'افتراض عالم نور وموسيقى هو (اطلانطس الجديدة) . هو انتقال
الرؤية الى ما وراء أسوار العقل . لكن هذه الرؤية وبالبعد ،
مشروطة بالعقل . فحس (مالارميه) هو تلاحم الوعى والحدس
والحسن بتكامل ساخن .

انعقل مدان عند الشاعر لانه فشل فى ايجاد العالم الذى
يصبوا اليه . لكنه فى نفس الوقت — أى الشاعر — يمتلك عقلا .
اذن هل نجح (مالارميه) فى تقديم (جرس) بدون (معنى) ؟ .
الى حد ما ، وبفهم ساذج نجيب نعم . لكن الأمر ليس كذلك تماما .
(مالارميه) طاقة غنية ببدا . بعد الكلمة عنده بعد ضوئى . وجذرها
بجذر ضوئى موسيقى . لكن هل من الممكن ان تكون ثمة موسيقى فى
عالم الفراغ ؟ طبعاً لا . هنالك الاشياء ، وبين هذه الاشياء تتوالد
الحوارات والموسيقى والاشعاعات الغامضة . . . ويثينا ان موسيقى
(مالارميه) ليست إيقاع (لندسى) ، بل هى شحنات سرية تخترق
صلابة معقولية العالم أو لا معقوليته .

ان (مالارميه) الذى قال : (أصبحت أحب حبا غريبا خاصا
كل ما يتلخص فى هذه الكلمة : السقوط . . الخ) كان محتجزا فى
عالم خاص شبه فصامى . وكان محاطا بضيق غريب . وبالانطلاق
من فهم موضوعى لجملة وضعه وعواطفه واجتيازه عقدته الأوديبية،
ونكته بوفاة أخته ، نستطيع ان نفهم الحريتين الاساسيتين :
حريته هو كشاعر لم يتصدع فى أجواء عالم الشعر وفى صعوده
على تعارضاته الأكثر حدة ، وحرية القارئ الذى ما أن يبدأ
بتفاهم أولى مع القصصيدة حتى يتحرر كلبا من أسر ذاتى أو
موضوعى .

هذه الحرية المتجاوزة ، وهذا التحرر الذى يناله القارىء
يمنح قصائد (مالارميه) أهمية عظمى فى انبثاق شفافية جديدة للعالم
متخيل . ان كل شاعر يمثل حريته بتلقائية عريضة ممثلة وجريئة
هو ليس محايدا أبدا ازاء الانسان والعالم . فموضوع الحرية فى
العطاء والمواصلة هو ما يدخل ضمن الموقف الانسانى . اننا ومن
أجل ان نضع الالتزام قاسما انسانيا مشتركا كقانون لبناء عالم غير
ملوث يجب ألا نفكر الالتزام بميكانيكية وسطحية سياسية أو
مذهبية دوجمائية . ويجب أن نعريه من الكثير من الاضافات
الخارجية . الالتزام يظل الحرية الكاملة ضد كل العبوديات وهذه
الحرية لها طبقات وسلام . فالالتزام (مايكوفسكى) غير التزام
(اراغون) و (ايلوار) ، والالتزام (الجواهري) غير التزام
(ادونيس) ، والالتزام (السياب) غير التزام (البياتى) من حيث
ان الالتزام ليس مصطلحا سياسيا . لقد كان (وردزورث) فى
اعجابه بالثورة الفرنسية ، و (بيرون) الشاعر الذى كتب (تشايلد
هارولد) و (دون جوان) من أجل حرية الفرد ، والذى ساعد
(الكاربونارى) فى ايطاليا واستشهد فى (اليونان) و (بيتوفى)
الذى حارب طغاة (آل هابسبورج) كل يمثل التزامه بدرجة معينة .
ولذلك فاننا نعزل ما بين الالتزام عند الموقف (والقصيدة ضمن
الموقف) وبين التزام القصيدة فحسب . ولذا فالكلام لم يكن عن
الالتزام كخط عام عند الشاعر (فى مواقفه) بل نتكلم عن (القصيدة
ازاء العالم) أقول (٨) : كل قصيدة مكتملة فنيا هى انسانية لأنها
تفرق البعد المزيف وتمزق الصورة التقليدية الرقيقة للعالم لتمد
نياشين استطلاعات فردية جديدة .

ان من الممكن القول بأن الصور الجمالية نفسها كقيم ، كتركيز
على خلاصات منغمة ملونة ، هذه الصور الجمالية هى نفسها ثروة

(٨) ماعدا القصائد ضد الانسان .

انسانية ، ثورة يسد بها الانسان جوعه . فليس هناك فقط الجوع المادى ، جوع الخبز والبيت والملبس . هناك الجوع الروحى ، الجوع للجمال ، للفن ، للموسيقى ، للاشعاعات غير الملوثة .

هذا الجوع الفنى يعالجه الشاعر . ومن هنا فان (عزرا باوند) المدان سياسيا واخلاقيا لصق فمه على صفيحة انسانية لانه استطاع ان يبوح بادراكاته اللامتناهية حيث تكثفت قيم فنية ، على جبهتها تعانقت اذرع انسانية مع حدوس (باوند) ، و (اليوت) الملكى الكاثوليكي ، ذلك (الناعب الابح) ، فم انهدام العالم البرجوازي ، استطاع ان يخلق توحدا جماليا بينه وبين الانسانية رغم كل الدولوات المحبطة) ، بفعل النفس الدينى فى قصائده . وهذا النفس الدينى ليس طرازا اعتياديا معنيا ، بل هو النفس الخفى المنبثق وراء روايى وهضاب واشكال العالم ، النفس السرى الفائق الجمالية . و (رامبو) الذى تحدى بشكل هائل المصطلحات الشعرية القائمة، هذا الهلاسى المذهل الذى مرقع مواقع عالم متحجر نظامى اعتيادى بدوى تشويش غريب ، هذا (الابليس بين العلماء) هل فشل فى ان يكون داخل الحياة ؟ طبعاً لا . بل كانت مغامرته الوحيدة البحث عن وجوه اخرى لهذه الحياة . وجوه غير معتادة ، غير مدركة ، غير مطروقة . وكانت هذه المغامرة الميثوس منها هى التى تحمل سقوط الشاعر المادى . وعند هذه النهاية تمد البشرية اصابعها لتضاجع قصائد الشاعر .

وفى (فصل فى الجحيم) اوضح (رامبو) خذلانه ، لان الطواف الازلى فى عالم الحلم ليس طريقا حسنا دوما . فثمة طرق ارضية ، وطرق سماوية تتداخل معها لتكتمل الدورة الكونية .

اذن نستطيع القول ويكل ثقة : ان الشاعر مسئول بشكل ما . والشعر نفسه من أجل الحياة حتى لا يبيع الشاعر روحه كما يقول

(بودلير) . وتبرز المسؤولية عند الشاعر بوضوح وبشرفاً عندما يكون الشاعر صاحب موقف ايجابي ، وقصائده هي الرمح الذي يثقب به جمجمة الاعداء . والشاعر الذي يلتزم مملكة الانسان وتتمغنط كلماته بلهب الثورة الدائمة والانشداد للأفق الانساني العظيم هو شاعر الأرض المبرز بلاشك والذي ترجم (ايلوار) ارادته عندما قال :

(..... وقد عكست أعيننا

الحقيقة التي كانت ملاذا

ونحن لم نبدأ أبدا

ولكننا أبدا نحب

ولأننا نحب

نريد ان نحرر الآخرين

من عزلتهم الثلجية) .

وترجمها الشاعر اليوناني (منلاوس لادرس) عندما قال :

(لن نضحك ،

إذا لم نضحك معا

لن نفنى ،

إذا لم تنته دموع العالم) .

وأطلقها (مايكوفسكى) عندما قال :

(لقد آن للحواجز

ان تتحطم تحت أقدامنا

وفى السماء .
الف سلم ، لأقواس قزح سوف تغنى
وفى عالم جديد سوف يتفتق
الورد والحلم اللذان لوثهما الشعراء بالأمس
وليكن كل شىء
لفرح أنظارنا ، كأطفال كبار) .

هذا الشاعر اذن يتواصل مع البشرية باستمرار فريد ، فى
القرية ، وفى المدينة ، فى السلم وفى الحرب ، فى المرض وفى
الصحة ، لان قلبه (ومكانة القلب عند الصوفيين جليلة) هو قلب
مريد مخلص منح نفسه للانسان انى كان .

وحتما يشكل انتماء كهذا الشرف التأريخى العظيم الذى يناله
الشاعر بحكم كونه تجرد من (أناه) بكل بطولة ، واحل محلها
الضمير العام .

عن ارستقراطية الشعر الحر

من الثابت لدينا ان جميع حركات التجديد والانتهاض الوليدة تتعرض حال نشوئها الى ضربات اضطهادية مسرفة في البغض والتنكيل ، وتظهر مع توقبت بدنها مقاومة ضارية تحاول خنقها في مهدها وهنا لا يسعنا الا التنويه عن ان حملة ذلك العداء الضاري للقوى التطورية البازغة هم انصار ابقاء — القديم على قدمه ممن يمثلون نظما أنهت وجودها تاريخيا وباتت تذوى وتحتضر لتتقرض ، هذا دون ان ننكر ان بعض أولئك المتصدين لعمليات الخلق الجديد لم يقدموا على ذلك الا بدافع حبهم للركود والاطمئنان الكسول ، ونتيجة لتخوفهم من الاضطراب الذي يشكل الوسط الذي تحدث فيه عمليات التصادم وما يترتب عليها من انهيار وولادة .

والشعر الحر كشعر حديث معاصر تعرض الى هجمات سافرة من خصوم عديدين ، هجمات يمكن ان نعهدها على كل حال نصرا للشعر الحر ، لأنها أسهمت في تقوية صلبه وبرهنت على أهميته وجدارته ، لأنه سار وقطع أشواطاً بعيدة المدى دون أن يتلكأ أو يتعثر أو يردم .

ويمكن ان نصنف تلك الهجمات على الشعر الحر الى صنفين :
أولاهما : ممتاز بروحية الجحود ونكران شعرية — الشعر الحر —

باعتباره نثرا ، وهذا فنده الكثيرون لما فى الشعر الحر من روح وموسيقى ورؤية وعروض . ثانيها الاقرار بشعرية الشعر الحر مع التأكيد على استحالة صموده وعدم جدواه . وهذا ما ظهر واضحا فيما كتبه أحدهم عن — أرستقراطية الشعر الحر — وانتشاره فى وسط محدود يكسبه طابع اللاشعبية . . ونحن اقرارا منا للحقائق الموضوعية نتفق أولا فيما أشار اليه كاتب المقال عن شعبية ومكانة الشعر التقليدى وما فى ذلك من عوامل بقائه ورسوخه وانتشاره .

ونتيجة لاتهام الشعر الحر بكونه معزولا ومحصورا ضمن نفر محدود مجردا من الشعبية فإن علينا قبل كل شئ تحديد معنى الشعبية تاريخيا واجتماعيا على ضوء المعطيات والمحصلات الفكرية والسياسية والاجتماعية . ان الشعبية لا تعنى الانتشار والتغلغل بين الصفوف الجماهيرية ، ان هذا التفسير سطحى وضيق ووحيد الجانب ، ونحن نقع فى ذلك الخطأ التعبيرى نتيجة لعدم امانتنا فى حفظ الارث الانسانى الضخم ونتيجة لوقتية افكارنا وتحددها الزمنى ، ان الشعبية هى كل ما يقر ويستهدف مصلحة الشعب وسيلة وغاية . ان ذلك التفسير ينجينا من صدمة حادة الا — وهى كون الكذب والسرقة والفقر والظلم تتسم بشعبية كبيرة — ان هذه الأمور منتشرة انتشارا فظيحا ولكنها ليست شعبية لانها عوامل منغصة ومن ثم قاتلة تحمل فى طياتها روحا تدميرية رهيبة .

فاذن ليس كل ما هو منتشر فى صفوف الشعب شعبيا وليس كل ما هو ضيق الانتشار فى صفوف الشعب لا شعبيا . ان عوامل نشوء الشعر الحر هى بالضبط نفس عوامل نشوء الشعر التقليدى مع فارق بسيط هو البعد الزمنى بين نظم اجتماعية متفاوتة ، وذلك امر بدهى اذ ان لكل زمان شعره واغانيه وعقليته ولباسه ومساكنه

ومأكله ، والذي ينكر ذلك هو وحده الذى يتسم تفكيره بالجهود
والميكانيكية والابتسار وسوء الهضم الدراسى .

ان النزوع الى الواقع والحنين الى الاستقرار والنفور من
النموذج وأيثار المضمون وضيق الشباب بالمبالغة فى خلع صفة
القدااسة على الشعر القديم ومن ثم التبرم من بعض المضامين التى
يضعز منها الجيل ، ذلك كله يمكن اعتباره — كما أوضحت ذلك
نازك الملائكة فى — قضايا الشعر المعاصر — من عوامل وجذور
نشوء الشعر الحر الاجتماعية . هذا دون أن ننكر عاملا رئيسيا
ومهما فى هذا المضمار ألا وهو عامل التفاعل بين الثقافة الغربية
الاستيطانية خاصة والثقافة العربية التى بلورت ذات الشاعر
العربى ووسعت آفاقه على معالم جديدة كان يجهلها .

ولذا فإن دائرة نشوء الشعر الحر كانت صغيرة ابتدئت
بمحاولات التجديد المهجرى ثم نشأت جماعة أخرى قادها الدكتور
أبو شادى — جماعة أبولو — وبعد ذلك أعقبها تبنى شعراء عراقيين
للشعر الحر وآخرين فى لبنان على يد سعيد عقل وأبى شبكة .

أى ان الشعر الحر لم ينتشر انتشارا جماهيريا واسعا شأنه
شأن أى جديد ناشئ لا يجد إلا فراغا يحتله ثم يحاول توسيع رقعته
بازاحته خصوما عديدين يشكلون نطاقا شديدا كسجان جلف هاله
أن تشرق الشمس وترسل شعاعها لقلوب المبدعين الشعراء ،
فارتأى سجنهم وتطويقهم .

ان عدم التغلغل الجماهيرى ليس نقيصة تؤخذ على الشعر
الحر والا لكان علينا أن نسخط على — النظرية النسبية — وعلى
الكثير من الانجازات العلمية التى تستفيد منها الشعوب دون أن
يدركها الا القلة المتخصصون والمثقفون .

يقول كاتب المقال : ان الشعر الحر غامض مبهم يعتمد على
 — الرمزية — شكلا ومضمونا ويستند على التعقيد والانحراف —
 وكما يكون الكاتب موضوعيا لو لم يطلق ذلك التعميم القاطع على
 الشعر الحر ، ان الشعر الحر والشعر التقليدي يحويان في
 طياتهما البساطة والغموض والابانة والتعقيد ، ان الابهام أحيانا ليس
 عيبا في حد ذاته والذي أدركه أنا أن كاتب المقال نفسه له عالمه
 الباطني الخاص الذي لا يسمح للأصابع أن تلجعه علاوة على عالمه
 الخارجي كما لأي إنسان آخر أو كائن حي . ولما كان الشعر كائنا
 حيا يزحم بالأحاسيس والرؤى والعواطف والحب والحنين واللذة
 فهل ننكر عليه حقه في أن يكون غامضا بعض الأحيان ؟

أنا لا ننكر ضرورة الوضوح والبساطة ولكننا لا نلزم بعدم
 الغموض ، ان الشاعر الحر عندما يكتب لا يكتب لمن هم يتمتعون
 بنفس الرصيد الحسي للشاعر كما يظن كاتب المقال بل هو يكتب
 نتيجة لاحتساس ذاتي وتجربة نفسية ومعاناة واختبار وجداني ،
 فتظهر الصورة الشعرية التي قد تكون غامضة بالنسبة للبعض
 بقدر ما تكون واضحة لآخرين فلنمعن في هذه الصورة الشعرية
 المبسطة التي يقدمها لنا — نزار قباني — الى أجيره لنرى الوضوح
 والمضمون الجلي ، المرأة التي تشتري بكل سهولة تمنح نفسها
 بسرعة ومن ثم تثبذ بسرعة ، هذه الصورة يفهمها الجميع وتلتصق
 أحاسيسهم مع كلماتها ذات التنغيم الموسيقي البديع ان المضمون
 هنا متضامن كليا مع الكلمات بلا اشكال ولا غموض ، والا فأى
 غموض نلاحظه في هذه القصيدة — بدراهمي — لا بالحديث الناعم
 — حطمت عزتك المنبعة كلها بدراهمي — وبها حملت من النفائس
 والحرير الحالم فاطعتني وتبعنتني — كالقطة العمياء مؤمنة بكل
 مزاعمي فاذا بصدرك ذلك المغرور ، ضمن غنائمي — أين اعتدادك ؟

أنت أطوع فى يدى من خاتمى — قد كان ثغرك مرة ربى فأصبح
خادمى ... الخ ..

ولنترك هذه الصورة الشعرية الرائعة السلسة ولنبحث عن
صورة أخرى مبدعة للشاعر السياب فى قصيدته عن بورسعيد ،
صورة لا تبدأ بنقطة ولا تنتهى بنقطة بل الشاعر تخرج ، تهدأ وتغور
وتخفت وتضطرب وتؤثر بكل عمق .

— من أيما رئة ؟ من أى قيثار — تنهل أشعارى — من غابة
النار ؟ أم من عويل الصبايا بين أحجار — منها تنز المياه السود واللبن
المشوى كالقار ؟

— من أى أحداق طفل فيك تفتصب ؟

— من أى خبز وماء فيك ما صلبوا ؟

— من أيما شرفة ؟ من أيما دار ؟

— تنهل أشعارى .. الخ —

أين المجاز العسير فى تلك النبضة الشعرية المجنحة ؟ وهل
الصورة تضيق من بين السطور ؟

ان — الرمزية — اتجاه خاص يأخذ طريقه فى الأدب والفن ،
لكن أين الرموز المعقدة فى رائعة السياب ؟ .. القيثار ينبوع
النغم ؟ أم الصبايا والمياه السود وأحداق الطفل الخائفة وغابة
النار ؟ هل تلك رموز غريبة معقدة أم أنها لقطات حادة متواترة
مملوءة نداء ونكبة وثورة ؟!

ان قصيدة بورسعيد من الشعر التقليدى سوف تعجز بلاشك
عن أن تجعلنا نسير فى الخطى التى رسمتها لنا كلمات السياب .
أنها قصيدة سامية لأنها تنقل المستمع الى أجوائها . أنها صورة وأغنية

وانثـودة ينهبها المـثقف ويقـالـم لها ابن الشـارع ، ليس فيها
ارستقراطية ولا عـجـرفة ولا استعلاء ، انها قلب يتقطع الى كلمات ،
وهذا يكفى نفيه التقييم الحقيقي للشعر .

ويتهم كاتب المقال الشعر الحر بالسريالية ، ويلقى تلك التهمة
كملاحظة عادية لا تعنى شيئاً وهذا بالضبط يؤكد جهل الكاتب بمعنى
السريالية وتاريخها ، مما يؤخذ عليه كثيراً لاسيما وانه أقدم على
خوض غمار موضوع شائك له حـماة يدافعون عنه بجـدية ومثابرة
وله أعداء يستعيتون بآفته الاساليب لوصمه بأسوأ الصفات ، فما
هو المذهب السوريلي ؟

المذهب السوريلي حركة نشأت بعد كارثة الحرب العالمية
الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ حينما تزعزعت القيم الاخلاقية وارتبكت
التنظيم الاجتماعية وعاشت الانسانية فى حـمى قلق رهيب مسعور ،
ظهرت تلك الحركة كمحاولة لنسيان الواقع واطلاق مكنونات العقل
الباطن والتحلل من أصول المنطق والتفكير والواقع الاجتماعى وابتكر
التسمية رجل روسى يدعى — ترستان تزارا — أطلق التسمية فى
عام ١٩١٦ ، ثم كثر الاتباع وأخذوا ينشرون آدابهم وفنونهم
المعتدة على — التلقائية — واللاشعورية والاضطرابات والارتباكات
الذهنية — البارانويا — واللاوعى .

ولا أدري ما الذى دفع الكاتب المحترم الى اعتبار الشعر الحر
سوريليا صرفا مع ان ذلك يشكل منطقاً متداعيا لا يحتاج الى رد
حيث ان للسريالية اشعارها ومسرحياتها وفنونها وقصصها
الخاصة .

ان هناك قصائد كثيرة من الشعر الحر مطعمة بكل ما هو
منتقى ومختار من الرومانسية والتصويرية والرمزية والكلاسيكية ،

لأن أفضل الأنواع الأدبية وأكثرها قيمة تلك التى تـمزج بمهارة الواقعية بالرومانطيقية . ثم هناك أدب المقاومة ذلك الذى يتسم بالثورية العالية والانطلاقة الخصبة ، لنسمع — عبد الصبور — فى قصيدة سأقتلك :

— سنابك الجـود وقـعها المـهيب مايزال — يـوج فى ذاكرة الأيـام — ونورهم يـختال فوق مفرق التاريخ — فمنهم الذى بنى حجارة الأهرام — لكى يـمجد الإنسان حين يـشمخ الإنسان ومنهم الذى بنى منارة الإسلام — لكى يقول للأنام لا إله الا الله — ونحن فى حاضرتنا المجيد نصنع السلام — عـدية من شعبنا للعالم الجديد — للعالم الذى يـريد — ويستمر الشاعر — أقسمت بالأهرام والأسـلام والسلام — سأقتلك بكل ما سقيت من مرارة الأيام — أغوص فى دمك — .

هنا نلاحظ ان الشاعر — عبد الصبور — يقتل عدو البشرية ، انه هنا يجسد قوميته وإنسانيته بوضوح ويوزع تجسيده ذلك فى شعر غنائى عذب يمتاز بالوحدة المتكاملة والمضمون المتجاذب مع الشكل .

وأحيانا يلجأ الشعراء المحدثون الى المجاز الذى يدفع الى التأمل والتفكير ، ان الشعر البسيط السهل لا يمكن أن يريح العقل فيما اذا استغنى عن المجاز واللاشعور والرمزية ان المؤسف حقا أن كاتب المقال يطلق تعميمات مهيئة بهذا الشكل نتيجة لتجريبية ضيقة واطلاع محدود وهذا ما سبب له تناقضا فى مقاله الواحة فهو حيناً لا ينكر على الشعر الحر تركيزه واستيعابه للمعانى ودقته فى تصوير حالات الإنسان الشعورية واللاشعورية ثم يأخذ حيناً آخر على الشعر الحر اعتماده الكلى على احياءات اللاشعور ولا أدري كيف يفسر ذلك ويوفق بين ما قاله عن الدقة فى تصوير الشعور

وما قاله عن الاعتماد الكلى على اللاشعورية . أن هناك أذن شعرا
حديثا يلتزم الجانب القوي والانسانى ويمجد الثورة والبطولة
والصمود ، كما أن هناك شعراء محدثين يفكرون بعقلية
ارستقراطية لا تتفق معهم ، فنزار قباني يعد من ضمن هؤلاء لكننا
هل نصفه بالغربة واللاوضوح وننكر عليه شاعريته الخسبة ؟
طبعاً كلا . . أن نزار من الذين يملكون زمام اللفظ والنغم الموسيقى
والعاطفة انه عندما يكتب — رسائل لم تكتب لها — : (أتلفيها —
واحذرى أن تخطئى أن تقرأى يوماً بريدى — فأنا نفسى لا أذكر
ما يحوى بريدى ، وكتاباتى وأفكارى وزعمى ووعدى — له تكن
شيئاً محبباً لك جزء من سرودى . . فأنا أكتب كالسكران لا أدري
اتجاهى وحدودى) هنا يكتب نزار لنفسه بروح لا نود أن نفهمها ،
لكنها مع ذلك قصيدة واضحة لا يتغطرس فيها الشاعر علينا بل
ينقل البنا احساسه وتجربته وضياعه وعبثه بصدق ، انه ايمان
الشاعر بنا نحن الذين نقدر الصدق عمود الأدب وصمام أمانه
الواقى .

ان كون شاعر ما أرستقراطياً لا معنى أن الشعر الحر بأكمله
يسير فى إطار أرستقراطية مغلقة لا . . أن هذا تجن : وأى
تجن !

ان الشاعر لا يكتب متفاعلاً مع صيحات جدوده ولا مع أشعار
المتنبى والبحتري وأبى نواس ، بل يكتب عن ذاته المتفاعلة بوعى
وتلاحم مع واقعه وعصره .

ان الشعراء القدماء نابغون حقاً لأنهم عبروا باخلاص عن ذاتهم
وذاات مجتمعاتهم ولنا أن نتذكر كم لا قوا فى زمانهم من عداوات
وخصومات وتهجمات ظالمة وضارية . ويخطئ من يظن أن شعراءنا
الأتدمين قد كتبوا أرضاء لطلبات معينة أو أرضاء لأحفادهم وانتزاعاً

لدحهم ، لا ، انها الصرخة الانسانية المعتملة فى الداخل والى تريد
ان تنطلق ، ان تقنى ، ان تبكى ان تسخط ، ان تتفاعل !

فلم اذن ننكر على شعرائنا المحدثين ذلك ؟ ان مجرد اخضاع
الشعر الى شروط مرهقة تحوله الى عملية حسابية او هندسية
وبذلك يفقد طابعه العاطفى والتصويرى والتعبيرى وبذلك نقبر
الشعر بأجمعه فى اجمة رهيبة . ان التجارب الشعرية والصياغة
الفنية لاطهارها مشبعة بالخصب والعطاء والنماء لابد ان تتركها
تسير فى دروبها دون ان تقوم بعمليات التعويق والحجز والحجر
اللى تكتبها فى زناينة قاتلة موحشة ، ان الشاعر ليس هو الذى
يقدم لنا اشعارا جيدة بل ان الاشعار الجيدة هى التى تفتح نم
الشاعر وتنطلق بلا ايعاز ، لذا فان اخضاع الاشعار للاستنطاق
القانونى ليس الا حكما مسبقا من احكام الاعدام للحياة ، لان الشعر
نفسه هو الحياة .

ولكى يتهم الكاتب الشعر الحر بالارستقراطية استعان بكثير
من النعوت غير المترابطة واللى يعوزها الالتقاء العضوى فيما بينها
من أجل تصويب ما استهدفه من سوء الظن والتقدير للشعر
المعاصر .

وكرر صفة — الرمزية — كتعبير يسيطر بوضوح على الشعر
الحديث دون أن يتطرق الى ما يؤيد صحة ذلك ، وأعتقد أنه يقصد
من وراء هذا القاء — تهمة — الصور الجمالية من أجل الصور
الجمالية و — الفن من أجل الفن — على الشعر الحديث والرمزية
بحد ذاتها حركة تستعين بالرموز والمعيمات والايحاء والتشبيه
والتلميح مبتعدة عن الواقع والطبيعة والمجتمع ، وادبنا العربى غنى
بالادب الرمزى فما ان الف ليلة المقامات وحى بن يقظان وادب
المتصوفة ورسالة الغفران واشعار الكثيرين من الشعراء العرب

تفرخ بصور رمزية لا مثيل لها ولا يغيب عن بال أحد في هذا المضمار من الغرب بولير وما لارميه وآخرون ممن اشتهروا بالرمزية وابتعدوا عن ماجريات الحدث وأرادوا تصوير العالم من زوايا بصيرتهم الخاصة . اذن للرمزية اتجاهها الخاص الواضح اما كون الشاعر الحديث يستعين ببعض الرموز كعوامل تسعفه في بناء قصيدته وكثيف للمداليل الانسانية العميقة فهذا لا يعاب عليه اطلاقا .

ان الوحدة الوظيفية للقصيدة تستوجب أحيانا وجود بعض النواتات والرموز كي تستطيع ان توصل النثثات الشعرية بلا دوار ولا لهات ولا انبهار أو جفاف . وليس في ذلك أي عيب أو مبرر لنعت الشعر الحديث بأجمعه بالرمزية .

وهناك أمر غريب لاحظته لدى كاتب المقال أثار عجبى فهو بعد أن مل من القاء تهم مضطربة الصقها جزأما بالشعر الحر من دون ان يتعب نفسه في ايجاد الترابط والتسلسل في موضوعه الانتقادي ذاك ، نراه يقول : — وهب ان الشعر القديم والعمودى قد مات واندثر فهل يمكن ان يسد الشعر الجديد والحر مسده أو يحل محله في النفوس ؟ — ولعمري تذكرنى هذه الفرضية بأيام الصبا مندما كنا نجتمع في أحد الأزقة التتنة ويقول أحدنا : — لو سقطت علينا السماء وين أنولى وحقا ما أغرب أيام الصبا وأمتعها وأسذجها ! ان كاتب المقال الذى يضع احتمالا فرضيا ولو ضئيلا بموت الشعر العمودى انما ينكر بذلك — ولو بقدر يسير — حيوية الشعر القديم ، ويعطى منفذا لمجاوبته بعدم الايمان التام بالشعر القديم ، وكأنها العملية بكل بساطة موت الشعر القديم ثمن لنشوء الشعر الحديث لا ، ليست المسألة بهذا الشكل . الشعر العمودى باق ، نقدر خلوده شئنا أم أبينا ، الطلاوة والسبك وقوة المعانى والروح العروضية الوطيدة كلها تملك صفات القوة والثبات . ان هذا لا يمنع نشوء

الشعر الحر وارتقاءه لأن الشعر الحر ابن بار للشعر العهودى
ويخطىء من يظن وجود تعارض وتضاد بينهما . ان الذين يحاولون
اختلاق القتال والتصادم بين الشعر القديم والحديث هم الذين
يحاولون زهق العواطف الانسانية واغتيال الادب بجموعه . ان
الذين ينظمون الشعر الحر يحفظون الكثير من الاشعار القديمة وهذا
ان دل على شىء فانما يدل على عدم الجحود بعكس اولئك الذين
يشتبهون الشعر الحر ويلصقون به كل سيئة ونقيصة والا فمن
لا تعجبه — أخى — لميخائيل نعيمة نظما وموسيقا مع خلافى معها
فكرة (أخى من نحن ؟! لا وطن ولا أهل ولا جار — اذا نمنا ، اذا
قمنا ، ردانا الخزى والعار — لقد خبت بنا الدنيا كما خبت بموتانا —
فهاات الرفش واتبعنى لنحتر خندقا آخر — نوارى فيه أحيانا) .

ومن منا لا تعجبه قصيدة جعفر النقدي فى — أناشيد الثوار
الجزائريين — :

(النشوة الكبرى لنا — ولنا الغد المستبشر — بكرى سيولد
هاهنا — ولنا الربيع ملونا وملحنا — ولنا الجنى) ويستمر (ولنا
الشمال الأخضر ، بستاننا الطلق السخى المثمر — ولنا المستبشر
فعلام يا جزار هذا الخنجر ؟) (اتظن ان بريته سيربعنا يا وحش
ليلك مدبر) .

وهذا الشاعر عبد المنعم عواد يوسف يقول على لسان شهيد
مصرى :

(ايها الاحياء انى — اطرق الأبواب كيما تسمعوا — صيحتى

أنا مصري شهيد — أهل أمى فى الصعيد — وأبى من بورسعيد —
قتلونا الانجليز) .

وقصيدة جميلة بوحيرد للسياب ،

(لا تسمعها : ان أصواتنا — تخزى بها الريح التى تنقل ، —
باب علينا من دم ، مقفل . — ونحن فى ظلماتنا نسأل — « من مات ؟
من يبيكه ؟ من يقتل ؟ » من يصلب الخبز الذى نأكل .. الخ) .

وما ذلك الا غيظ من فيض من الشعر الحديث الذى أخذ ينتشر
ويهلل له كل طيب ، (أما الذين لم يدركوا بعد حقيقة حاضرمهم
ومازالوا يتعثرون فى فجاج الماضى ، فلن يجدوا فى هذا الشعر
الا ما يثير حفيظتهم وحبذا الاثارة) — جبرا — .

العوامل في تزييف الشعر الحديث

الشعر الحديث ليس مغامرة ، إنما هو طريقة تعبير ثورية تتلاءم مع نظرة الانسان المعاصر للكون ، ومع أسلوبه في استكشاف نفسه والعالم . وهذا التعامل بين الانسان وبين العالم والحقيقة في اطار عصرى يشكل ثورة ، أى أنه يقينا لم يقف عند حدود المغامرة . ولذلك تعرض الى حملات متجنية وظالمة كان أقل ما فيها أنها أرادت ان تؤسر كل تجربة انسانية رائدة دون اعطاء أية فرصة . ولكن الفرصة كانت أكثر من موجودة لان الشعر المنطلق لابد منه لكي يضمن للعالم توازنه العاطفى .

ولذا فهو ضرورة اعتيادية أيضا وبشكل طبيعى من الجانب الآخر . وهذه الضرورة الاعتيادية والمحسوبة من قبل أعداء الشعر الحديث تمردا خطيرا هي نفسها حل حتمى ضد صدع ما . والصدع في نفس الانسان . في لهفته ، في توقانه ، في عطشه ، في حنينه للهجول ، في حريته الكبرى ضد المحدودية والتفسيرات والمصطلح العمام .

وحتما يعالج الشاعر صدع الانسان بالكلمات ، الكلمات المبلوعة بالمداليل كلمات الأفق الواسع والجو الحر والجرأة النادرة . هذه الكلمات التى تخرج من الشفاف والنسج والأعماق هي الوحيدة ذات

الجرس الحقيقى ، الجرس الذى يحمله المعنى الحقيقى والروح
التمردة المتوحدة التى تناضل من أجل ازالة القشور والاسيجة
والمحدوديات .

لكن هذه الكلمات ، هذا الشعر الحديث تعرض لحملة تزييف
خطيرة شأنه شأن كل جديد وناهض وثورى وصاعد . كيف كان
ذلك ؟ هذا ما ينبغى توضيحه !

(أهلا) مسألة الذوق . كان الذوق البرجوازى هو السائد .
المثقف تجده برجوازيا ، الشاعر برجوازى أيضا . الكاتب والاستاذ ،
أغلبهم برجوازيون يشيعون روحا وجوا من الارستقراطية اللذية ،
حيث تعنى الانفعال والراحة السطحية والرومانسية . واذا بالشعر
الحديث عند الكثير ، هذا الشعر المجدد الرائد يصبح شعرا ملتهمة ،
لا يبحث عن عذاب الانسان ، عن تطلعات الانسان ، عن وعى
الانسان المباشر ازاء اللعنة والتزييف والحيوانية المفروضة على
ساحة الشعب . ويظل — احبانا كثيرة — كالنظم الجديد المثبر
للاندھاش ، لكن العمق والغور والجذور والأصول ، والانسان
الحقيقى ، انسان الشارع والليل والمعركة لا وجود له ابدا .

الذوق البرجوازى يفرض نفسه . وهذا الذوق لايزال قائما
عند الكثير من الشعراء المحدثين ، انهم يكتبون عن الانسان ، عن
المعاناة ، عن العصر ، عن التبرد ، لكن ذلك كله يفتقد الاخلاص ،
لماذا ؟ .. هذا ما ينبغى النظر اليه بشجاعة .

هؤلاء يتكلمون كائى ارستقراطى ويلبسون كائى مترف ،
دبلوماسيون ، فى حركاتهم واثاراتهم وعلاقاتهم ، ينسون الشارع ،
ينسون التراب ، ينسون الدم والعذاب والعيون المقروحة . ولهذا
فهم يدخلون بجواز سفر مزيف الى مملكة الحقيقة الجادة ، مملكة

(البسطامى) حيث كل شىء يشكل الكلمة الواحدة المتطابقة مع الواقع الداخلى للفرد .

ماذا تهتم القصيدة الجيدة ؟ .. انها أبدا لا تعنى أكثر من اثارة لذة خاطفة أو تجاوب سريع ووقتى وزائل مادام الشاعر يمثل وضعا برجوازيا . الشاعر يلحق الوحل مختارا ، ينام واضعا خده على الطين ، بزور مخايبء العذاب ، يتسكع ، يجوع ، يقاوم ظروفه الحسنة حتى يتعلم كيف تكون نبرة الأنة وصدى الحسرة ، والضيم الذى يهتف بقلوب البؤساء ! وحيث ينفقد الشاعر الحقيقى ، انسان الغضب وصاحب الألق الذى يمتطى الكلمات باحثا عن صدر الواحة فى امتدادات القحل ، يظهر بعض الشعراء المجددين امتدادا أيضا لشعراء (الامارة) والمكانة والحظوة والمواسم !

واذا بالشعر الحديث يبدو كأنه غير مرتبط بالانسان الكونى ، بل مرتبط بالانسان البرجوازى بالثورة البرجوازية والديمقراطية البورجوازية .

وينخلق نقاد جدد يستعدون القراء ضد كل ماهو (قديم) اعتباطا ، وتضيع المقاييس . فى القديم روح وموسيقا ومعاناة وصدق ، ولا يجوز ان ننكر ذلك . والحديث يقدم على صفقة تغذى نفسها بصلوات انسانية مشروعة ولازمة . واذا بالتهمة (تهمة كون الشعر الحديث شعرا برجوازيا) تكاد تنطبق ، ولكن الامر يظل غير مخفى ، فالشعر الحديث ليس وليدا للقيم البرجوازية . بل ان القيم البورجوازية اقتنصت الشعر الحديث لتشوّهه وتدميه وتصرعه ، فحولت الكونى الى كونى برجوازى ، والعام الى خاص برجوازى ، والانسانى الى انسانى برجوازى ، لكنها عجزت مع كل ذلك أن تجعل من الشعر الحديث وسيلة تفاهم برجوازية أصلية . ان (عبد الوهاب البياتى) رائع عندها يتحدث عن الصقيع والعمال

وبؤس المدينة والذباب ، ولكنه يكون (نزاريا) قليلا عندما يتحدث عن الدعاية السياسية . وهذه النزارية السياسية افق برجوازي منخطف سريع التلاشى حاول البياتي انهاء مؤخرا و (السياب) نفسه استطاع ان يتهمد على الكينونة البرجوازية التي اخذت تتكفل حول نواة فى داخله . وبين ان يكون رومانسيا مأساويا أو اجتماعيا منفعلا ، استطاع ان يضمن عطاء شعريا انسانيا .

اما عن (ادونيس) ظاهرة الكلمة السحرية الموسقة ، فهو لا يزال فى مساحة منظوره الخاص دون أن يعنى بالجبهات الأخرى ، حيث جبهته الوحيدة ذاته على محور الاشياء ، وهو بذلك يقدم ادانة جزئية لنفسه لانه لم ينطق ضد القيم البرجوازية ، بل ظل مقدسا جذوره كمانس وغائب لاهوتى .

(ثانيا) الموقف النازكى ، وهو موقف نازك الملائكة وآخرين ممن يتحولون بفعل الاشباع وانغورور فى ميدان الريادة الى (سادة) ومعلمين . ان هؤلاء يتحولون من مجددين الى معوقين ، ومن محدثين الى متزمين ، بحيث تصبغ الحرية عندهم ويضع الزمن تقنيانا خاصا . انهم بهذه الوضعية يريدون تجميد التطور الشعري بحيث تبقى قياداتهم ازلية . انهم يقعون فى مغالطات خطيرة لعدم تفهمهم لحقيقة التطور الذى يجعل ما فى الغد مختلفا كثيرا عما فى اليوم .

وقد ابتدأت (نازك) عندما أخضعت الشعر الحديث الى شرط متعصبة تفوق التعصب للاوزان الخليلية . ولذلك وبحكم كونها رائدة كبيرة استطاع وقفها ان يثير لغطا خطيرا (١٠) .

(ثالثا) التركيبات المنطقية والغموض المشخص باستعارات أكثر رمزية وأكثر غموضا . وهذا يظهر فى حدة اشكال ، منها جنوح

(١٠) لقد تناول العديد من الادباء الرد على موقف نازك .

الشاعر الى استعمال تعبيرات لغوية منزقة لا توحى بشيء . . او انه يستعمل كلمات صارخة متعارضة تحت جو مفتعل من الوحدة ، ومنها استعمال الاسطورة حيث يحاول البعض وكتقليد لاستعمال الاسطورة عند شعراء غربيين أن يلقوا الاساطير فى قصائدهم بترقيع ظاهر متصورين فى ذلك انهم يستطيعون ان يقنعوا الملقى بأنهم ذوو خلفية فكرية غنية فى حين أنهم يضحون برصيد القصيدة الموسيقى والطبيعى كطبيعة الحياة والتجربة .

ان (السياب) و (الحاوى) لم يستطيعا تذليل الاسطورة وادخالها كحلقة طبيعية ومنغومة مع حاجة ووحدة القصيدة الا بعد تدريب مستمر طويل وبعد عمليات نقد أكثر صرامة وايجابية ومع ذلك لم تسلم العملية من بعض الازعاج فى قصائد معينة عند (الحاوى) وبشكل أقل عند (السياب) .

وهناك شكل آخر هو الغموض المتعمد حيث يبرز كمحاولة يائسة من قبل (الشاعر) لابعاد القارئ أو السامع عن معنى القصيدة ، ان الرمزية الطبيعية تماما عند (بودلير) مثلا ، فهى طريقة تفاهم اختزالية محدبة ، وكذلك عند (بريثون) . فالرموز تمتص الواقع الانسانى ، الواقع اليومى والكونى ، الحسى والفكرى الصامت والمتحدث ، الحاضر والفائب ، امتصاصا كليا كاملا متطابقا بحيث توضحه وتمثله بأبعاده الحقيقية ومقاساته المكانية والزمانية . ان الرمزيين مثلوا الثورة غير المحددة وأصبحوا سادتها وقادتها ، فى حين أن هذه الثورة ابتدأها (الرومانسيون) و (الرناسيون) .

لذلك فاستعمال الرموز ليس لعبة من قبيل الأحاجى والألغاز ، وليس — بالشكل المتيسر — اغناء للقصيدة ، بل هو اضمحلال انسانية وتأريخية واثقة لحتوى القصيدة وجوها . وان عملية استنساخ الشعر الرمضى واختلاق التعقيد هى الخطر الذى يشرذم ويمسح التجربة الشعرية .

(رابعا) فى نطاق عملية مجابهة الشعر التقليدى الذى يعتمد على وحدة القصيدة أسلوبا . وكاد أن يكون ذلك مسلما به .

ان وحدة القصيدة ليست شرطا ثابتا . ومن الممكن أن تكون القصيدة الحديثة مجموعة متألّفة من وحدات متباينة . فمزال الكون الواسع يشكل مجاميع عديدة ، ومازالت نفس الانسان تحمل اشكالا وتجاويف وتمعيدات عديدة اذن فمن الظلم أن يفرض على القصيدة مناخ واحد خاص . ان تعددات الطقس بأشكال مختلفة ، واختلف ذلك ضمن مناخ القصيدة بتأخ ودفء ربما يجعل من القصيدة التعبير الأكثر انسجاما مع الوضع الانسانى .

وان عنوان القصيدة أحيانا يمثل نفاقا خطيرا . فالقصيدة الحقيقية لا تضع لنفسها أى عنوان الا بعد ان تبلور الحالة الشعرية ، أى عندما يتحول الشاعر من خالق الى متأثر . وبعد التأثير والتجاوب يستطيع ان يقدم عنوان القصيدة .

وحتى هذا العنوان تقريبى لا يمثل الا الغاية القصوى فى القصيدة أو أنه يمثل (اللون المسيطر) فى اللوحة الشعرية .

وفى نطاق المجابهة للشعر العمودى برزت حالات يستغل فيها بعض الشعراء المحدثين تفننهم فى الابتعاد عن الشعر العمودى بطريقة وشكل لا طائل من ورائه حيث بلجأون الى تجزئ عابث للصور واستعمال لا جد للفظه المفردة كما فعل (جبرا ابراهيم جبرا) مثلا فى قصيدة (امرأة فى عاصفة) :

(حتى

تنسقط

قطرة

من طبن
من ماء
من مطر
قطرات
من مطر
تزلق
كالكرات
على
عباءة
سوداء
احاطت
بهم
كالجرح
أحمر ... الخ) .

(خامسا) الصياغات الشعرية المتوقعة والمعروفة ، كأن ينظم الشاعر قصيدة معينة ما أن تبدأ بقراءة المطلع حتى تستطيع أن تدرك ماذا يبغى الشاعر وماذا سيقول . هذه القصيدة لا تملك أبداً قابلية إثارة الدهشة ، انها لا تحوى أسراراً ولذلك فهي غير خلابة . ان التنبؤ العادى بلجأ له أولئك الذين يطالعون الشعر بكثرة وخصوصاً المترجم منه ، فهم يقعون تحت تأثيرين : أما ان يلجأوا للغموض الذى تحدثنا عنه أو أنهم يدفعون شعراً كثيراً بأسسهال وتواصل . أحياناً يستطيع الانسان المثقف أن يفهم ما الذى يريده

(صلاح عبد الصبور) فى بعض القصائد فى حين لا يكون ذلك
سهلامع (أدونيس) أو (بلند الحيدرى) — أحيانا — أو مع (سعدى
يوسف) أى ان الصياغة كهذه التى نكلمنا عنها تحول القصيدة أحيانا
الى نثر عادى لا يمتلك من الشعر الا التصنيف أو الشكل الخارجى .

(انا عامل أدعى سعيد

من الجنسوب

ابواى ماتا فى طريقهما الى قبر الحسين

وكان عمرى آنذاك

سنتين ما أفسى الحياة

وأبشع الليل الطويل

والموت فى الريف الحزين

وكان جدى لايزال

كالكوكب الخاوى على قيد الحياة) .

وكذا الا نستطيع ان نتوقع ما يقوله (صلاح عبد الصبور) فى
(مقدمة) (مذكرات أبى نصر) :

(حين فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار

لم تلمع الأثمار

حين فقدنا الرضا) .

ان التقريرية والوضوح والأداء السريع المباشر الذى لم يحرك
أو يوحى بالصورة قد أفسد بعض الشيء مطلع قصيدة عبد الصبور
الجيدة .

وكذلك نستطيع أن نرى مثل ذلك عند (عبد الصبور) فى نثرية
واضحة فى عدة قصائد كقصيدة : (ورجعت بعد الظهر فى جببى
قروش

فشربت شايا فى الطريق .

ورتقت نعلى

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصدى

قل ساعة أو ساعتين

... الخ) .

(سادسا) : الوقار البرجوازي ، الوقار المترفع والمتسيد
وصاحب اليد الطولى هذا الوقار يكون عند (الحزبيين) الشعراء
فى الغالب . فهو صفة الشعر الدعائى الاعلانى الدكتاتورى ، حيث
ينطلق برأس مال كبير متخيل لا مثيل له ! أو بحق تفويضى الهى !
تتسبها بما يفعل (مورياك) فى بعض رواياته ، أو بعاتكة الخزرجى
فى بعض منظوماتها الشعرية . هذا الوقار كوجه الفرور أو ورم
معين هو تحنيط للشعر وقتل للذبذبة الحية فى نسج القصيدة .

(سابعاً) : نقطة ميمة هى نقطة محاولة الانفلات من تهمة
البرجوازية فى الشعر المنطلق وذلك بتحويل الشعر الحديث الى
شعر ملتزم بشكل مذهبى ، الشعر ليس عقلنة للعالم أبداً ، وهو

ليس هندسة عقلية ، انه مزيج متكامل من العقل والحس والحدس
مزيج بين الشخصي والجماعي ، بين الذاتي والكل ، بين الفكر
والتجربة . وهذا المزيج ليس خلطا صناعيا أو عقديا بل هو
مزيج العالم الذى يحوى كل شىء ، المزيج الحيوى الديالكى
والتاريخى .

ان القصيدة لا تكون بطاقة دعوة أو مائشيتا عريضا أو اعلانا
دعائيا . القصيدة وبالضبط روح الانسان التى تنسجح كالدم
وتؤرخ نفسها وتكفل نفسها فان (هذا الدم المطول ان
عز الكفيل هو الكفيل) (*) .

وحيث انى (ومعدرة لهذا الاستعمال) لا احترم (كبلنج)
فأنا ملزم بتقدير البعض من قصائد (كبلنج) . فأنا لا احترمه
ايدلوجيا لكننى قد احترم الجودة الفنية فى شعره .

ان فنية القصيدة ، موسيقاها ، صدقها ، عمقها ، تأريخيتها،
الضامن الوحيد لتقدير أهميتها . ولهذا فنحن ننذهل أمام قصيدة
(الأرض الخراب) لـ (اليوت) مع ان الكثير لا يتفقهون معها
مضمونها .

المذهبية المرسومة ، المدرسة ، المروضة ، تخريب وتمزيق
للوعى ، والقصيدة كجبهة بين الوعى واللاوعى لا ترسخ أبدا
للمذهبية الا فى حدود التجربة الصادقة ، التجربة الانسانية
المنكشفة .

(*) الجواهرى فى الدم الغالى أو (قل للشباب بمصر) .

حول قصائد عراقية منتخبة

وجه أختي ٠٠ وجه أمتي

بلند الحيدري

وهوت يد

فاذا الطريق مفازة والموعد

وجه يغيب ويبعد

واذا الغد

ذاك الذي حلمت برآء السنون الشرد

هذا الرماد الأسود

يذروه هنا عاصف ويلمه

أمل على فجر هناك سبعتد

ويطول ليل

ويغور حتى العظم ويل

ونقول سوف نرى الصباح نصير في لالائه

شـرعـا

رياحـا

ولسوف نحل شسسه بيتا أبى أن يستباح

ونقول سوف يرى الشروق عم

ويصفح أعقد

والرقـد

بلقون فى عينى السماء تورد

لابد أن يأتى الصباح

لابد أن يأتى فقد جفت من النزف الجراح

لابد أن . .

واتى الغد

ماذا الصباح تلفت يستنجد

وهوت يد

يدك التى كانت تقيت وترغد

لا كنت يا هذا الصباح

لا كنت يا هذا الصباح الاسود

لا كنت يا هذا الغد

أخـتـاه

لو عقلت سـفاهى

لستك مثلك ما نطقت بغير آه
أنكى بها ألم الرجال العائشين بلا جباه
أختاه
أضنتك الطريق
أضنتك عين لا تنام وألف عين لا تفيق
وتعبت
اذ أيقنت ان الدرب يوغل فى المقاه
يلتف حول دخينة
ويضيع فى مثم المقاهى
تطويه خيبة يائس
تبطه ضحكات لاه
وسكت يا أختاه
مثل الموت .. لكن
لم تموتى
ولن تموتى
وغدى سيبيث منك يا أختاه
من دمك الصموت
من نبض قلبك وهو يصرخ
حيث يمعن فى السكوت
لا .. لم تموتى

ولن تموتى

ماذا حرف أخضر يومى .. وشمس تولد
ماذا فى الدنيا غد

مسألة شخصية تماما أذكرها الآن . فأنا عندما أريد أن أطمس
وجه وطنى الحزين أجد فى (الابوذية العراقية) وفى قصائد
(بلند) نافذتى لذلك .

وحزن (بلند) هو حزن الشاعر الحقيقي الذى يحس بالمغلوبة
مع تفاهة الغالب .

وهذا الحزن الكبير ترعرع فى ذات الشاعر وارتسم فى
كلماته مهازا يسوط التفاؤلات السطحية الساذجة . ولعل الغربة
التي عاشها الشاعر من خلال المواجهة بين الذات والذات نفسها ،
أو بين (الذات) و (الموضوع) كانت الجو الوحيد الذى أضفى
على أغلب قصائد (بلند) الطابع المأساوى . وهذه المأساوية
ليست حالة سلبية أبدا لكونها وعند بلند خصوصا ترفع سبابة
الادانة .

وعندما تكون الصور الشعرية عند شعراء غير عراقيين حزينة
بشكل آخر فإن الحزن العراقى — الحزن الذى خلقه الابوذية
العراقية كتراث عملاق — لابد أن ينشر نفسه فى عطاء الشعراء
والفنانين بطعمه ورائحته الخاصين .

والحزن العراقى حزن أصيل ، حزن البلد الذى تعاقبته
عهود أسطورية ، عهود البابليين والسومريين والآكديين ، وتعرفت
جبهته بوحل الاستكانة . وإذا بالمواطن العراقى الذى كان من

المفروض أن يكون (داود) أو (سبارتاكوس) أو المحارب الاغريقى،
ينكئ متسولا صدقات الذلة ، أو يتمرد ليتخلص من (السيد
العثمانى) ويقع فى أسر (السيد الانجليزى) !

والحديث عن اليأس نفسه يحمل وميض الاشرار فيما يفعله
من عرض تختبر فيه الحالة .

والشاعر كصوت بتجاوب مع أصوات الواقع والحقيقة لا يمكن
أن يرتقى فى حزن الغفلة بحيث يكلف برسم صور وطرق ودروب
ليست هى دروبه .

وعندما يكون الشاعر محاصرا متضايقا فمن السخف أن تجابهه
بقولنا : (لك الحقول وزهرها وأريجها . . الخ) فالشاعر لا يمكن
أبدا أن يكون وفييا لغير تجربته والا لكان بوقا صدئا قد يدوى ولكنه
يظل شبه صوت .

ومن أرضية الشاعر العراقى وحيث تتكدس أحزاننا فى قلب
الأرض لا يتخرج شاعر عراقى أبدا بدون مروره بساحة الألم . .
ولذا فهى خصبة عراقية مخصاب تلك اللوعة الحزينة الغاضبة
التي تحج فى تأريخ الانسان العراقى . ولكن الشاعر لا يظل فى
محج معاقرا ألمه ، حتى لا يلتهمه (مينوتور وهران ، الوحش ،
بل لابد له من تحديد اختياره . وعندما يقرر اختيار أن يلتهم فمعنى
ذلك أنه يعطى الفرصة للتهام الآخرين ، وبذا يكون الشاعر
مشاركا فى عملية القتل ولو أنه مقتول منذ البدء . وحينئذ تبرز
أهمنا المهمة الجديدة ، مهمة اختيار رفض القتل ، رفض السأم
والضياع والتصلع فى متهات (الأوتسايدر) وبذا تكون المعادلة
واضحة (الحياة — المعاناة — الاختيار) ، واختيار الشاعر هو
الكفيل بمد خطوط تجربة الشاعر فى خارطة الحياة العظمى .

و (بلند الحيدري) لبس شاعرا معقدا ، وهذا لكون رومانسية بلند لا تلجأ الى التعمية والمخفيات ، بل هى تكشف نفسها بشفافية صادقة تتنغم فيها كلمات الشاعر كدرب الى الجرات الكونية والحياتية . ومن خلال بساطة بلند وصدقه الفنى يتوضح مزاجه الرومانسى المأساوى المتمرد . ولو لم يمتشق بلند سيف التمرد بوجه ضسياعاته الكثيره لكان ممكنا أن يكون شاعر الغربة والضياح .

ولكن عمق الرغز — وهذا دليل أصالة — والمنبعث من عمق المعاناة يبنى فى نباتات بلند الشعرية حيوان عدم المهادنة .

وقصيدة بلند هذه (وجه أختى — وجه أمتى) ليست قصيدة جديدة بل هى بلند نفسه وامتداد لقصائده القديمة حيث تتم المزاوجة بين الرومانسية والواقعية ، وبين الذات والمجموع ، بين اليأس والرغز ، فيهدم الشاعر ويشيد أشياء ليخرج أمام الناس بوجهه العراقى . ولهذا فالحزن العراقى هو المربى الكبير ، ولولاه ، أى لولا صياغته لجذور بلند العراقية لكانت أجواء (لبنان) قد عقدت اتفاقية مع رومانسية بلند لا يكون الطرف الخاسر فيها الا بلند نفسه . فالحزن العراقى هو الطوطم الذى يحرم على بلند الانفلات مع أضواء وشلالات رومانسيته متخليا عن مهمة استكشاف جذور الآلهة العراقية واحتدامات الأبودية فى مضارب البشر العراقيين .

ان بلند لم يتخل فى قصيدته تلك عن مزاملته المزمنة للمرارة والخذلان ، وجاء فشله ممثلا فى انتظار الصباح ، وهذا الانتظار يرسم خطأ بيانيا جديدا لا يتفق مع خطه السابق حينما كان لا يلتفت أبدا لمرور الفجر أو عدم مروره .

(تلك هى الارض

فلا تعجبى

أن مر بى الفجر

وما مر بى) .

قصيدة (طاحونة) :

فى طاحونته كان ينظر الى فجره لا كما كان (امرؤ القيس)
ينظر الى ليله ، بل كان أكثر حزنا وأغبى حزنا ، لأنه لم يكن مباليا
أبدا ..

وعندما يكون الحزن هكذا ، لا مباليا ، كسولا ، مستسلما ،
فمعنى ذلك ان الشاعر يتواطأ مع قناسة الانسان ، وضد الشاعر
نفسه وضد الانسان .

ولكنه فى قصيدة (وجه أختى ...) تنهلأ أعماقه بوعود
الاهل وبشائر الانتظار . وهذا دليل صراحة ومتابعة وإخلاص
للانسان :

(ونقول سوف نرى الصباح نصير فى لالائه

شسرعاً

رياحاً

ولسوف نحمل شمسه بيتاً أبى أن يستباح

ونقول سوف يرى الشروق عم

وينفصح أعبد

والرقد

يلقون فى عيني السماء تورد

لا بد أن يأتى الصبح

لابد أن يأتى فقد جفت من النزف الجراح

لابد أن (...) .

فيها هنا تكون مشيئة الشاعر في الانتظار بعد رسم يأسه
القديم كجراح جافة مأزومة تتسير مطالبة بثأرها ، وثأرها في الفجر ،
ذلك الفجر الذي نعاه الشاعر في طاحونته .

ويسقط الشاعر مرة جديدة في هوة يأس جديد :

(وأتى الغد)

فماذا الصباح تلفت يستنجد

وهوت يد

يدك التي كانت تقيت وترغد) .

ولكن يأسه هذا ليس يأس فربه القديمة عندما كان إنسانه
محكوما عليه سلفا باللاشيئية . بل هو يأس بطولى ، يأس متحد ثائر
مساهم ، يأس يرمى نقله الى جانب الانسان ، فيصرخ رافضا
لاعنا الصباح ، والصباح هنا صباح بزمئه الاجتماعي لاصباح
الشاعر بزمئه التاريخي الوضاء :

(لا كنت يا هذا الصباح

لا كنت يا هذا الصباح الأسود

لا كنت يا هذا الغد) .

اذن فثمة تأمر ضت الشاعر ، فانتظاره لصباح الجميع وغد
الجميع ، كان مرسوما في وجهة أخرى ، وهنا أحبط الشاعر !

ولكن لاداعي للخوف أبدا ، فالاحباط الذي يعيشه الشاعر
هنا وقتي ايجابي يفكر بمنطق على ، يدرس ، ويتجاوب ، ويشخص

ويُتهم ، وبعد ذلك ينشر أمله ، فيأتى الأمل ، ليس حلما سرايا ،
بل حلما مؤنسنا متعتلا ومعقولا .

لاداعى للخوف مادام بلند الذى كان يستكر الغد :

(والناس ما اتبع آلامهم ،

هذا بلا أمس وذا فى غد)

أخذ يشد نفسه الى الغد ، ويحول افقه الفردى ضمن افق
الجميع (ايلوار) لذا أشار خطفا الى (الالف عين لا تفيق) والى
(الرجال العائشين بلا جباه) والى (الضياع فى عتم المقاهى ،
وخيبة اليأس ، وضحكات اللاهى) وأشارته كانت اتهاما ، اتهاما
حتى لبلند القديم ، اتهام الشاعر للشاعر ، واتهام الشاعر للمنتكس
والمهزوم . وهذا الاتهام يكمل مسيرته الجدلية بالوعد ، والوعد
هذا كلمة السر ضد الموت ، كلمة الحقيقة ضد اللاشيئية ، كلمة
قدر الانسان — العقل ضد القدر التيولوجى :

(لكن — لم تموتى

ولن تموتى

وغدى سيبيعت منك يا اختاه

من دمك الصبوت

من نبض قلبك وهو يصرخ

حيث يبعن فى السكوت

لا .. لم تموتى

ولن تموتى

مادام حرف أخضر يومى .. وشمس تولد

مادام في الدنيا غد)(*) .

واذا أراني أصر على المضمون ، وأعقل لسانی عن الحديث
حول الشكل ، فما ذلك الا لأنی لا أؤتى بجديد لو قلت ان شعر بلند
يمتاز بغنائية لذیذة وامتياح موسيقى خصب يتواشج الصلات بع
مداليله الواثقة المنبثقة من اللحظة الفاعلة لحظة الاحساس الكامل
والرائد بضرورة نفس الاشكال الغبية .

وعندها يصنع (بلند) أشعاره في عتمة أخرى فانما تتشابك
الأغنية والقصيدة على صارية القافلة المبحرة لينطلق نداء فجر
الانسان .

ان بلند تراب عراقي وصوت عراقي رائع !

الحمل السكائب

عبد الوهاب البياتي

القاهرة

بابل لم تبعث ولم يظهر على أسوارها المبشر الانسان
ولم يدمرها ، ولم يغسل خطايا اهلها الطوفان
ولم يقم من قبره عبر الفرات سارق النيران
فالعقم والصيف الذي لا ينتهي والصمت والتراب
والحزن والطاعون
طعام هذي المدن المنفوخة البطون

(*) هذه القصيدة قيلت في مأتم (سيرة عزام) وأنا اذ لا اذكر اسم
(سيرة) فما ذلك الا لأنی اعتقد ان بلند حول سيرة الى رمز شحن لمبه وجدانه
واعتماداته .

والبشر الفانون فيها ككلاب الصيد
بحترقون تحت شمس الصيف
ما بين مهزوم وبين راسف في الشيد
العاطر الهلوك
من الف ألف وهى فى أسبالها تضاجع الملوك
ترنو لبحر الروم
بنظرة المهزوم
تمنح بالمجان
قبلتها : اللص والقواد والخائن والجبان
عشرون عاما وأنا أبكى على أسوارها وأحمل الأكفان
لكنها ظلت كأورشليم
ملعونة تعج بالذباب والأصفار والحريم
أصبح منفيًا على الأسوار :
بابل يا مدينة الأشرار
قوى وغطى عرى هذا الجسد الذابل بالأرهار
قوى لعل البرق
والفارس المجهول من دمشق
يبذر فى بطنك بذرة ، فتجملين
أيتها البغي فى أحشائك ، التينين

لكنها ظلت كأورشليم
ملعونة تعج بالذباب والأصفار والحريم
تفتح للفزاة ساقيتها وللطفاة
تحمل حملا كاذبا فى كل فجر ، وتموت كلما القمر
غاب وراء غابة النخيل فى السحر
دورى ودورى فى الفراغ واسقطى فى العار
أيها الأصفار
ففى غد سيسدل الستار
ويسقط المثلون فى الوحول تحت سقف المسرح المنهار

مجلة المعرفة السورية

العدد — ٦٩ — ١٩٦٧

عندما تتحول (بابل) الى رمز للمدينة الشريرة فى رؤيا
البياتى فان هذا الرمز يكون جسرا تتشكل عليه أبعاد الحقيقة
البياتية : من الماضى الذى عاش معه عبد الوهاب تجربة التماس
والمجابهة حتى الحاضر حيث أوغل خلاله فى الصور المأساوية التى
تنختم بصغر لا نهائى .

والماضى مع البياتى هو زمن عدم الصمت حيث كانت المدينة
نفسها غولا يفترس آلاف الأبرياء ، ودفاعا عن الأبرياء كانت قصائد
البياتى تبحث عن البراءات الاولى ، عن النقاء الفطرى والبساطة ،
حيث تتبرعم الحرية الاولى . وأذا كان الخبز فى القرية مشريا بعرق
الجبين فانه فى المدينة يؤكد استحالة التوازن ، لان عجينة الخبز

تمتزج هناك بنشارة العظام ، وبعض سائل أحمر يقال له بخشية
وتكتم : (الدم) .

واذ يكون الخبز ، هذا الرمز العريق للحرية والعمل والحياة،
ملتنا في المدينة بمثل تلك البشاعة ، فان ملء الحق للشاعر أن
يكفر بالمدينة . فصورة المدينة هي حضور دائم للاستغلال واذ
تشمخ العمارات ، وتتحرك الآلات ، ويتحول الانسان الى مأجور
مسلوب الانسانية ، تتبدى افطع المهازل : الازلال المتعبد الذي
يقوم به المستغل (بكسر الغين) لكل البسطاء الذين تصوروا ان
المدينة تمنح لمن يريد ، النور والخلاص .

ولكن ها ان النور شراب لعبون القلة المتنفذة ، وعيون
الابرياء مزروعة في تربة موات . هذا العسف في المدينة ليس قدرا
أزليا كما وأنه ليس اجراء عاديا . ولهذا لابد من صرخة . وحينما
تتلاشى الصرخات تبقى صرخة الشاعر .

وصرخة البياتي كانت صرخة الأعماق ، الأعماق المشبعة
بالمرة والامل . ومرارة العراقي حزن عظيم ، حزن بطولى لا يدركه
الا ذوو القلوب الكبيرة ، أولئك الذبن لم يترملوا عن قضاياهم .

وأمل العراقي أمل عظيم . وبين المرارة العظيمة والامل العظيم
تتأرجح قصائد شعرائنا الموهوبين .

وحقد البياتي على المدينة ليس جديدا ، بل هو متجذر في
نفس الشاعر ، ولكن الشاعر يحول ذلك عبر خلفية فكرية الى فكرة
مذهبية ، لذا فباستطاعته القول ان حقه على المدينة شريف لانه
حقد على دعارة المدينة .

ان مسألة العودة الى احضان الريف ، ليست المذهب
الفيزوقراطي في عرف البياتي ، بل هي التحدي الجريء للمدينة
التي تغتال أبناءها الحقيقيين .

أذن فالبياتى عندما يتحدى المدينة أنها يغازل قريبته نفسها ،
ولكنه أيدلوجيا يصر على مدينة أخرى يرسمها هو . وفى كلتا
الحالتين ، ومع الماضى ، كانت المدينة عند البياتى :

(فى ليالى الموت والخلق ، وفى الأعماق

أعماق المدينة

ولم تزل كالهرة السوداء

كالآم الحزينه

تلد الأحياء فى صمت

وأعماق المدينة

تبصق الموتى على الأرصفة الغبر ، السخينة

فى نراع الليل

ليل السل — كالآم الحزينه

لم تزل تبصق آلاف المساكين ، المدينة

فى مقاهيها ، وفى حاراتها السود ، اللعينة

وعلى أشجارها الصفر الدمي

يولد الخوف ، كما تولد فى أعماقها السفلى — الجريمة

ومقاهيها القديمه

وأغانيها الأليمه

والمساكين وليل السل والأخيلة السود اللثيمه

لم تزل كالهرة السوداء

أعماق المدينة

ترضع الأحياء من ثدى الأمومه

(الليل والمدينة والسل — أباريق مهشمة)

ولكن مع من كان تعاطف الشاعر ؟ انه واضح جدا : مع المساكين ، مع الضحايا الذين اغتيلت انسانياتهم . إذن ، اذا كان المساكين أحرارا فى مدينتهم ، أو يرفض الشاعر المدينة ؟ طبعا لا . ولكننا مع ذلك لا ننسى رومانسية البياتى أحيانا ، تلك الرومانسية المثقلة بالحنين . فالبياتى فى المدينة العراقية يرفض المدينة من خلال حنينه للقربة . وهو عندما يكون فى مدينة أخرى خارج العراق فإنه يمتلىء حنينا للمدينة العراقية . وهذا يتكشف فى قصيدته (الى شتراوس) :

(فياملاح)

خذنى الى مدينتى المثخنة الجراح ،

هناك حيث الشمس والأقاح)

فالبياتى لا يتحزب للمدينة أو للقربة الا من خلال المضمون الذى يعالجه ، ومضامين البياتى هى مزيج من الواقعية التصويرية والواقعية النقدية والرومانسية والرمزية البسيطة .

ولذلك فالبياتى غنى فى قصائد كثيرة لأن مدلولاته الشعرية وصوره ليست رسدا عقليا ولا تخيلا كليا ولا سوربالية ، بل مزوجة صادقة حميمة بين هاتيك الأشياء عموما . وعندما يغلب شيئا منها على حساب أشيائه الأخرى تهبط القصيدة الى مستوى عادى .

لنعد الآن الى بابل !

بابل الحضارة ، بابل القوة ، بابل المدينة..، ماذا أضحت
الآن ؟

سؤال ليس للزمن أبدا ، بل لنا . والبياتى تخطى الزمن
برجعة ورائية طويلة المدى . وتلك هى قصة العودة التى لا يمارسها
الا الشاعر والروائى . وبعودة الشاعر الى بابل القديمة ، استطاع
أن يقتنص من الاسم القديم والاثرى رمزا يعبر عن المدينة الجديدة .
وهال الشاعر ان المدينة الجديدة لاتزال امتدادا للمدينة القديمة ،
لا بعث هناك ، وليس من مبشر ، ولا حتى الطوفان الذى يزيل
الذنس ، فهو أيضا تأمر ضد الانسان وبدرس جديد . وظلت المدينة
التي لم تشكل علامة الجناية به تهادت أكثر من ذلك ، ظلت تعج
بالذباب والأصفار والحرب .

أذن فالبياتى يتكلم هنا ضد المدينة ، ولكنها مدينة أخرى ،
مدينة قال منها :

(عشرون عاما وأنا أبكى على أسوارها وأحمل الأكفان)

ولكن المدينة خذلته ، وها ان الخذلان يدع الشاعر الى تشكيل
صوره المأساوية ، حيث ينعدم الأمل ، وتفترق هوة السقوط فاما ،
وينهار المسرح ويسقط الممثلون .

وقبل تقرير ذلك ينتقم الشاعر من المدينة ، وهذا الانتقام
كسباب الانسان العادى ، ولكنه يحمل اللعنة التاريخية . فالشاعر
لا يستسلم أبدا ، وحريته أكبر من أن تنهار ، نعم انها قد تخسر
فعلا وواقعا ، ولكنها تريخ مجالها العظيم عبر الكلمات ، وكان انتقام
البياتى من المدينة — التى ادعى بأنها مدينة حببية لديه — انفعاليا
غاضبا ومتعتلا أيضا :

(أيتها البغى فى احشائك ، التنين

لكنها ظَلَّتْ كَأورشليم
ملعونة تجمع بالذباب والأصفار والحريم
تفتح للغزاة ساقيتها وللطفاة
تحمل حملا كاذبا في كل فجر، وتموت كلما القمر
غاب وراء غابة النخيل في السحر)

وقد أحسن الشاعر صنعا عندما تكلم عن الحمل الكاذب ،
فالحمل الحقيقي هو وليد الفارس الحقيقي ، فارس المدينة نفسها ،
الفارس الذي استنشق هوائها وهواء جدرانها ، الفارس المحاصر
في أرضه ، والذي يفضل أن يكون الحبس في وطنه على أن يتنزه
حرا ! خارج وطنه !

الشاعر إذن أهان مدينته ، وله بعض الحق . وكذلك
(أدونيس) ، تكلم أيضا من (دمشق) :
(يا أبرة منذورة لكل من يجيء
للحظ أو للعابر الجريء
ترقد في حمى وفي ارتقاء
تحت ذراع الشرق)

ولكن (أدونيس) ظل أكثر التصاقا من (البياتي) . فالبياتي
في نقمته أسقط المسرح والمبطلين في حماة الانهيار والوحل ، ولكن
(أدونيس) لم يتخل عن جذوره ، عن مدينته ، عن إنسانها :

(وقلت : لا ، في حنيني

وفي دمي دمشق

وقلت : لا ، فلتحترق دمشق

وإستيقظت أعمالي القتيلة

مذمورة تصيح : وادمشق !)

وهكذا نصيحة (أدونيس) : (وادمشق) هي الانجذاب العظيم ، للأرض .. للإنسان .. للتاريخ . بينما أراد البياتي تأريخا آخر خارج بابل . وعندما يكسب (البياتي) القضية أيدلوجيا فإن (أدونيس) يكسبها كشاعر . وكذلك (سعدى يوسف) فى (تأملات عند أسوار عكا) حيث يتشخصن الراى فى عمق القصيدة . والذى يكسب قضية ما كشاعر وكصاحب وجهة نظر هو وحده الذى يعطى شيئا ثميناً .

ولهذا استطيع القول ان البياتي المخلص فى انشداوه للإنسان العربى والأرض ، لم يوافق على التخلّى عن نفسه تلك التى يحبها ويكره صانع نفيها . أما عن الشكل الشعرى فى القصيدة — ولا شكل بدون مضمون كما يرى (لوميفر) فقد جاء ملتجها بالموضوع بتلاحم رائع . ان (البياتي) فى قصيدته قدم النموذج المؤيد لقول (ناظم حكمت) : (هناك فى الحقيقة وحدة مضمون وشكل ، ولكن فى الوقت نفسه هناك تأثير متبادل بين المضمون والشكل . والمضمون هو الذى له الصدارة) .

هذا وان البياتي قد حافظ على نهجه (البياتي) الخاص : الصور الشعرية المأساوية وإيجابية خاصة تشفع له مأساويته دون الوقوع فى اليأس المطلق .

ان قصيدة (الحمل الكاذب) هى من روائع الشعر التى تؤرخ حضاريا بطريقة اللاتاريخ ، مرحلة معينة . والتى تدين — أى القصيدة — الوضع الإنسانى الباطل ضمن الحدود النهائية . ومع هذا تحمل اشعارا عاطفيا لم يفلح فى أن يكون نبوءة ، وكذا لم يفلح فى أن يكون استنطاقا تاريخيا .

وايضا فان ذلك لم يكن الا من فضائل الشعر العظيم .

تأملات عند أسوار عكا

سعدى يوسف — الجزائر

خيولهم عاصفة
رماحها البرق
لكننى أعظم من أسوار عكا ، اننى كالبحر ينشق
عاصفة يضرها الشرق
عاصفة أسرع مما أسرع البرق
جيش السلاطين طوى راية
أريد أن تطوى
فلترتفع فى السوق زاياتنا
وليبدأ الاقوى .
عشرون ألفا عند أسوارها

ماتوا ، ولكننى
من أجلهم عشت

كأن جوادى متعباً ، متعباً
اعرافه الموت
وكانت الأسوار عندي : صخرة ، صخرة
ومنجنيقا ، منجنيقا ...

أيها الصمت
يا أيها الصبوت الإلهي ؛
أنا الأسوار والميت
أومن أن النار قد تحرق العار الذي في وقد تخبو
أومن أن البغض
أعظم ما يمنحه الحب
كرهت سيفي وذراعي على أسوار عكا ،
وكرهت الجميع
فهمت حتى مقتلتي في النجيع
أحرقت أيماي ، وها أننى
أدعى صلاح الدين .. أدعى الجميع

الأدب — ١٩٦٧

العدد التاسع

ز سعادى يهتم كثيرا بالموسيقا . وهو يجدل من أنغامها
مجزوءات عذبة تنقل بكل شفافية صورة العربى الانسان ، فى
سندباديته ، فى رايه وفى حزنه .

وفى تأملاته هذه يلتقط بانتباه صدوق صوته الداخلى ،
هذا الصوت الذى امتاز به سعدى كجبهة تتداخل فيها الذات مع
الآخر . وان صوتا كهذا الصوت يمتلك الدوى ويمتلك الخفوت
لا يكف أبدا عن مهمته ، ومهام الشاعر كبيرة جدا عندما تحدى به
خطورة التغبرات من الخارج ، فهو مطالب بالآ يلجم حصانه
ومطالب بأن يمضى ماسحا هويته الشخصية فى بحر الفداء .

وسعدى فى قصيدته هذه يكسر سيف الذاتية على صارية
الصلب الاختبارى متواطئا ضد الموت . وامتزاج الموت بـ (ضد
الموت) هو ضمان التشكيل الأبدى للفة الحرية .

وحرية الشاعر هى النموذج الموفق فى اختيار المضمون
والشكل ، اذ يتبلور المشروع كخلق حدس مقدس يمارسه الشاعر
فى لحظة البدء . ولكن سعدى من الشعراء الذين لا يتلفون تراثهم
الشعرى فهو حريص كل الحرص على ابعاد شبهات التقرير والنثرية
ولم يكفل ذلك عنده سوى الحس الموسيقى الغنى الذى يشحن
الصور الشعرية بالطاقة الغنائية . ولذلك استطاع سعدى النجاح
فى تحويله القضية العربية الى رمز . أى أنه لم ينقلها بشكل مباشر
لنا كما يفعل شعراء الشعارات والجهاهير ، بل انه حولها الى رمزا
انسائى كبير ، رمز يمنح للقضية البعد الشمولى والحضارى . وهو
ضمن هذه العملية — عملية الخلق الشعرى — استطاع رصد
حركة الرياح دونما أى اخلاذ للزمن . بل ان الزمن فى القصيدة
وحدة رسمت الماضى والحاضر وعلامة المستقبل .

والصور الشعرية الشفافة التى اهداها الشاعر انما كانت
المستحيل الأمين للنفض الحقيقى فى أعماقه . وهذا التسجيل كان
طبيعيا بدون أى تكلف ، ولا تتوفر مثل هذه الطبيعية فى تواجد

التلاحم والتطابق الا عند الشاعر الذى يتخلّى عن حياته اليومية
ويستسلم الى لا وعى الانشاء الفنى .

لان حضور الشاعر هو الغياب عن الاجسام المادية والعلاقات
الآتية ، وانفراد حضورى فى حضرة الرموز والتخيل .

ان مما يؤكد ان سعدى من الشعراء الذين يعدون بالاستمرار
هو انه يعرف كيف يحمل مفردات اللغة البعد النفسى والحركة
الغنائية دونما أى اجهاض للمضمون ودونها أى لجوء الى استعارات
غامضة أو مصطلح معقد . والصور المجزأة فى تلك القصيدة عديدة
لا توحى بالالتفاف حول جهود فخرى أو نواة ظاهريا . فمرة يستعرض
الشاعر عاصفة الشرق ، ومن ثم الرايات ، ومن ثم الأسوار
والموتى ، وبعدئذ يتكلم من الحب والبغض ، ثم الخاتمة حيث يحرق
الشاعر اسماءه .

ولكن هل ان هذه الصور الشعرية لا يوجد ثمة ما ينظمها
ويوزر أجزائها ؟ فى الحقيقة ان التجزؤ سطحي وليس عميقا . وان
موجبات الصور الشعرية ترتكز على خلفية ذكية جدا . وهذه
الخلفية هى عين الشاعر المنفتحة على التاريخ دون اغماض . وقد
كان عنوان القصيدة (تأملات) بلورة ناضجة لارتباط المحتوى
بالشكل ، والصورة بالاطار ، والرمز بالواقع . فالتأملات — وهى
ليست تأملات فلسفية — بالنسبة للشاعر لا يمكن الا أن تتوزع ،
وحتى قد تتباعد بدافع التداعى أو بدونه ، ولكن حدثت الشاعر التى
منحته الرؤية الأكثر مضياء ونفاذا الى التاريخ والحركة الزمنية
ضمنت وجود العلاقة التى تمسك المجزئات فى جراحة النداءات
ووثوقية الموقف، من حيث ان التجربة الشعرية عند الشاعر ليست
تجربة هوائية أو مؤقتة بل هى تجربة قررتها المواقف الحياتية
والادراكات الثقافية ، ولهذا فان فى كل صورة كان حضور الشاعر

يمثل اطلالة الوعى والموقف . وهذه الاطلالة عذبة لا تثقل لانها لا تحب ولا تعدو ولا تكبو ، بل تتحرك برقة شبه رومانسية وايقاع لذىذ .

ولعل مما يتميز فى هذه القصيدة النفس الصوفى ، الذى يتمثل فى حلولية الشاعر . الشاعر البحر المنشق ، الشاعر العاصفة :

(لكننى أعظم من أسوار عكا ، اننى كالبحر ينشق

عاصفة يضمرها الشرق

عاصفة أسرع مما أسرع البرق)

وكذلك عندها يحل الشاعر فى الاسوار :

(ياايها الصوت الالهى :

أنا الاسوار والميت)

ثم هروب الشاعر من اسمه ومن ماضيه ، وحلوله فى التاريخ (صلاح الدين) وفى الجميع :

(أحرقت اسمائى ، وها اننى

أدمى صلاح الدين .. أدمى الجميع)

وحلولية الشاعر هذه التى طمح لها عبر تأملاته تزخر بالشهود ، لأنها تطل على التاريخ . ومن هذا المنطلق تهيأ للشاعر الاعلان عن رأيه ، فاستطاع أن يفامر ويتحدى ويطلق الادانة .. وشاهده فى ذلك (عكا) . عكا العربية ذات الماضى البطولى العريق ، والتى صمدت أمام التحديات بانتصاب وشموخ ، والتى استقطبت عدة معان أولها معنى دفاع الاهالى عن موطنهم . وعندما تتأمر السلاطين ضد الاهالى يستباح الوطن . ولكن الرؤية

التاريخية للشاعر والتي ترصد ولادات العالم ودفق النشوء الحر
ترفض راية السلاطين كما رفضت ماضى السلاطين . ويحل البديل
الرايات الجديدة ، رايات الأقوياء كثرة أسوار عكا القديمة .
وأسوار عكا هاته لم تكن الا العربى نفسه . العربى الذى صاغها
بجهد وعرقه ودمه وحراسته . وبعد أن مسنمها كابدوه عليها
وقدم :

(عشرون ألفا عند أسوارها

ماتوا ، ولكننى

من أجلهم عشت)

سليل البطولة اذن يرسم مشيئته الجديدة ، لانه هو الأسوار،
وهو الموتى ، لانه الحديد . ولذلك يتلون الحب ويحمل فى تضاعفه
البغض ضد الاعداء المحتلين . وتنبثق البطولة أصراراً على الغناء
من أجل الجميع ، ويولد صلاح الدين جديد .

لقد امتزج فى هذه القصيدة الحس النفسى للشاعر مع
الحس التاريخى فى مسيرة موسقة ، بحيث تكشف التأملات
بتلقائية اكتسبت سحرها من البساطة التى احتضنت القصيدة لولا
بعض الوقفات العقلية التى قرر فيها الشاعر اعتقاده بشكل مباشر
دون أن يتوصل الى ذلك عن طريق الإيحاء الذى ترسمه الصورة :

أرمن أن النار قد تحرق العار الذى فى وقد تخبو

أؤمن أن البغض

أعظم ما يمنحه الحب)

ومع أن هذه الاحكام العقلية تعرقل تداعيات التأمل فانها تقريبا
لم تفسد جودة القصيدة . هذا اضافة الى أن البعد الفلسفى تضاعف

فى القصيدة لكون القصيدة لم تنجح الى الالفاظ المكثنة المعنى بل
طرقت العالم بأدوات لفظية واضحة وبسيطة وذات حركة مؤثرة
(الى حد الاستعانة بتكرار الكلمات لتصوير الايقاع المنفعل) وبذلك
استطاعت اللغة البسيطة فى هذه القصيدة وبفعل الموسيقى
الدفينة ان تحقق الرؤية المنشودة ، وتسد نوعا ما مسد الكثافة
والعمق المفقودين فى الاشارة لعالم الدلالات) .

حكاية الخوف والرجوع

سامى مهدى

(ديوان رماد الفجيرة للشاعر)

مد بنا . . عد بنا ان خبز القناعة
كان سما ، وكانت حكاياتنا فى الشجاعة
سكرة ، وانتهت بالدوار .
ثم لما صحونا وجدنا الحثيثة
تحت اقدامنا ، خرقة مل منها شيوخ الطريقة
عندما جربوا بؤس هذى القفار !

يا زمان الهوى لبس ثم انتظار ،
وبقايا شجاعة !

يا زمان الهوى ، اتعبتنا دروب الفرار
واختنقنا بن الخوف : قتنا لبان الرضاة !

فارس مر فى الفجر بزهو برمح ورايه ..
مهرة غيمة تشتتها الحقول
وعلى وجهه تستفيق الفصول
كل فصل حكاية !
كان زنداه افقين : شرقا وغربا !
كانت الشمس درعا له ، والهوى كان دربا
غير أن النهاية ...
لا تسلب خائفا عن نهاية !
ذلك الفارس المزدهى عاد يوما
دونما راية .. دون رمح !
برسب الرمل فى صحو عينيه ثيجا وسما
وعلى وشم زنديه جرح تفتق فى قاع جرح !
ذلك الفارس المزدهى عاد شلوا مدمى ..
عاد شلوا مدمى !
يا زمان الهوى ليس ثم انتظار
أو بقايا شجاعة !
يا زمان الهوى ، اتعبتنا دروب الفرار .
واختلفنا من الخوف : فئنا لبان الرضاعة
فى عمليات الخلق الشعري يبحث المضمون دوما عن الطريق

الذى يلجه عبر الالفاظ والاجواء بحيث يكون المضمون متكاملا مع الشكل فى مهمة طرق باب الحقيقة .

وفخر الشاعر انه يطلق نبوءته ليفوص فى اعماق عالم رؤوى حتى يقف عند المدخل . وعندما تكون المعانى التى تحملها القصيدة نوعا من الاستدراك العقلى الذى يعترض النمو الداخلى والطبيعى للقصيدة ، تخسر القصيدة فعلها كرمز انسانى مضاد للعدم .

وفى الوقت نفسه عندما تلجأ القصيدة — وبطريقة تداع من نوع غريب — الى تهديم المعانى وتفجير لغم الكلمة فى فضاء اللاقيم، انها تبرهن على الانتهاكات الفضة للعالم ، من حيث ان القصيدة جزء من الوحدة الفنية للانسان والكون تشير الى مجموعة معان واجابات .

والاجابات نفسها تنصهر فى عالم القصيدة الروحى ليتحرك الزخم الذى من خلاله تتبدى النصاعات والاصرار على التحدى . وعندما يكون الجو مشيدا على انفاس كريمة ، او عندما تفلح مجموعات هزيلة فى تصوير اصوات مبسطة تنسب عسفا الى الشعر فاننا ننتبه بحذر للنقبة عن الكلمات الحقيقية والشعر الحقيقى .

وفى محطة العثور بتعاهد الملتقى مع الشاعر باخلاص حميم . فمادام القارئ يبحث عن نفسه من خلال مطالعته الشعرية فهو حريص كل الحرص على اصطفاء شاعره . وهنا تثبثق المعادلة . حرية الشاعر المثلثة الى اقصى الحدود ، هى ما تجعله فى عبودية من نوع آخر . عبودية ان يكون ملكا للقراء .

والشاعر (سامى مهدى) فى قصائده حيث برصد اهتماماته الحقيقية بوعى وجدية ، ولكون هذه الاهتمامات غير شخصية بل

— فى الغالب — تتعلق بالآخر وبالموضوع ، فهو قد اختار حريته لا من خلال التآزم والمراجعات المخذولة ، بل من خلال (أبى ذر) الانسان . وهذه الحرية ملوكة للأكثر شمولاً والأعمق جذراً ، أى للحرية الكبرى ، الحرية الجماعية ، من هنا فإن آلاف الأعين تفتتح على قصائد الشاعر لتحاسب . وبذلك تتضح مسائل كثيرة .

فشاعرنا الذى التزم قضية الانسان ، يتكلم الآن عن الفشل الكبير واللاجدوى .

واذ تندحر المضامين بفشل الشاعر فى تغيير العالم . ولكنه قد ينجح فى حدود الاكتمال الفنى لعطائه ، فيزكى الناقد الفنى القصيدة لاعتبارات جمالية أو ذاتية ، ويطرح التاريخ القصيدة من الحساب .

وقصيدة (حكاية الخوف والرجوع) هى تمثيل فنى لتجربة الاحباط . والاحباط هنا فخاخ منصوبة للاصطياد ، وقد نجحت فى رأى الشاعر فى تحويل (المأمول) الى (فشل) . ومن الحق أن نقول أن الشاعر عكس حالته النفسية بوجهها الآخر المهزوم بحيث بدت كلمات القصيدة ادوات تتقلد راية الاخفاق . وهذا ما نقول فيه للشاعر — (كلا) كبيرة . لأن الشاعر كحرية عظمى لا يمكن أن تحقق لذاتها الا فى المجابهات المستمرة وتحدى الانكسار . أن الحرية تكف عن كونها حرية حقيقية بمجرد أن تستسلم لشرعة الانكسار ، حيث تنفصل عن (الآخر) بعيداً بعيداً . ولكنها ومن الجانب الآخر — وعند الشاعر فحسب — تنجح فى ترصد تجربة الانتكاس .

ولما كان للشاعر نموذج ، وقد يكون هذا النموذج شبيهاً قائماً أو صورة حلمية ، فإن نقمة الشاعر تكون ضخمة جداً فيما اذا تحطم النموذج بقسوة وذروة ألم الشاعر تبدت عندها تكلم عن

صحوه (وهو فى الحقيقة لبس صحوا وليس رقادا أيضا) حيث وجد ان الحقيقة (تحت أقدامنا ، خرقة مل منها شيوخ الطريقة) ، وحيث عاد الفارس المزدهى — الفارس الرومانتيكى الجرىء والحالم أبدا :

(شلوا مدمى —

عاد شلوا مدمى)

اذن فهذه القصيدة تخطط أبعاد تجربة السقوط . وهذا السقوط هو تعبير شعرى عن سقوط سبكلوجى قد يكون طارئا . ومن ثم فهو مرتبط بالانهيارات الخارجية .

فسقوط البطل ، وسقوط الحقيقة — فى رأى الشاعر — هو علة مسألته . ولكن هل أن الأمر كذلك ؟ .. اننى أشك ! فالأمر هو مجرد اعياء انتاب الشاعر وهذا الاعياء والتعب نفس الاشياء الواقعية الجيدة . بل تعدى ذلك الى نفس صورها أيضا . وهذا ما يرجعنا الى النقطة الأولى ، ألا وهى أن الحرية تكف عن كونها حرية عندما تركز الى الخوف والاختناق . لذلك نستطيع أن نؤكد الادانة التاريخية للقصيدة من حيث انها هيات لعملية فرار خطيرة ، سر خطورتها انها غير منتظرة أبدا من شاعر شدد نفسه الى الانسان والأرض والحرية . ولكن مرة أخرى لا نستطيع أن نتغافل عن بدهية كون هذه التجربة الشخصية امتثلت لوطاة انعكاسات موضوعية . ففجعة الشاعر متأية من تحطم نموذج الحبيب ، وبالتالي تحطمت سلسلة أحلامه المرافقة . لذا اتخذت الفجعة شكل صلاة حيث يغنى المهزوم جرح بطله الذى عاد ممزقا دونما راية ودونما رمح ، وحيث يعاقب نفسه بوصمة الخوف (واخنتنا من الخوف ، قتنا لبان الرضاعة) .

ولكن ، هل ان هذا السلوك الماساوى المنجع ، وحكايات الانخزال ، -هى تعبير عن (فشل كاموى) ؟ مؤكدا ، لا . وانطلاقا من فهم ايجابية الشاعر يتضح لنا أن ذلك يمثل فقط حالة طارئة . صدمة ورد فعل وقتى . وعندما يحاسب الفكر والسياسى على استخذه امام الصدمة فان الشاعر حر فى أن يصور تجربته تلك . من حيث ان الشاعر متزامل مع اللحظة فى مهمة انضاج الحس الداخلى وابرازه شعرا كائنا ما كانت مداليل القصيدة وايحاءاتها .

ان هذه القصيدة — التى اخترتها من ديوان الشاعر لا على التعيين — نجحت فى اصال التجربة الماساتية . ومع أننى لا أتفق مع مضامينها . حيث تتحدى القصيدة الزمن وتطور الانسان والحضارة ، وتمتدح ،اضيا أى ماض تلتجأ له العودة ويدخره الهروب ، فى حين أنها تعاقب خمرة العجز والانهيال طوال امتدادات الحاضر وما بعد الحاضر ، الا أننى أصر على اعتبارها من مخلفات لحظة ما (ولابد أن نمنح هذه اللحظة بعدها الآخر ، الانسانى) . ان هذه القصيدة لا تلتقط موضوعاتها فى فقرات مجزأة قصيرة ، فالشاعر يمتلك نفسا شعريا مؤهلا لكتابة القصائد الطويلة .

وان غنائية شعره ، حبث تلتحم الموسيقى بالفكرة ، تبرز أكثر فأكثر عمق الأنة الداخلية للشاعر . وإذا كان الشاعر يتعكز أول القصيدة على أقوال تعقلها هو ورصفها صنعا ، فإنه ينفلت من ذلك ليسترسل بجلال مع فارسه الذى تابعه منذ الفجر وحتى عينيهِ .

والصناعة في أول القصيدة ؛ وهي صناعة ذكية ومرضية ،
كانت وكما أظن تمثل خجل الشاعر من (الخوف) وحذره في مواجهته
لنا بلا إيمانيته . لقد كان يعتقد أنه بصدفنا — ونعلا — لذلك احتمت
القصيدة بالعقل . ولكن ألا نحس بأن في أعماق كل منا صورة أو
شكلا من احساسات هذه القصيدة واجوائها ؟ أنا نفسي أجيب
— بقدر ضئيل — بالإيجاب . ولكنني أعرف الكثيرين ممن يبحثون
بشوق عن هذه القصيدة . ولذلك فقد كانت القصيدة موفقة في
تظهير التجربة وإعلانها تحت الشمس !

وإذا كان (سامي) قد صور حكاية الخوف والرجوع بجرأة
متواضعة ، فأنا أقول إن سامي نفسه لا يقر رجوعه ، لأن في
حروف كلماته (نار الإنسان الثائر) .

سلاطين المعجم

عبد الرحمن طهنازي

فائدة - ١ -

اننى ابدأ فى الالمس
وريدا شائخا ينبئننى انى اموت
اليوم ، من يرفع ، عنى الحجر !
من ترى يرفع عنى النظرا !
اننى افهم ما يعنى صراخى فى سماح الزمن
اننى - جهجتى والريح والخوف - اغنى
وانا انسى بانى شاعر تحرقه شيراز - آخ -
اننى اضحك كالخوف نيا اذننى
اسمعى الاشباح ولترجف يدي
فانا اضحك فى الخوف ، اجوع
اننى اعبر خلف الشجرة

موكبى البحر بما مبه
على الريح أنا اتكىء
آه لو تكى على نفسك يا رحمن ساعة
أنت قد تحتاج بعد اليوم ان تذكر أيام الشجاعة
اننى أنشج خلف الريح ، أبكى
وأنا اكتشف اليوم الخيانة
وأنا اسكت كى أكل خبزى

فائدة — ٢ —

اننى اتلف فى القاعدة النوم ووجه الكتبة
وأنا فى الغرفة الآن أضيع
وأصلى دفتر الجند — أصلى الرائحة
ثم ها ائى كسرت الشبعدان .
أنا أسقطت بدى نحوى لكى تحملنى
فأنا لم ألق هذا اليوم من يحمل عنى من هبوى
وأنا كنت تحفيت — لان النعل قد يتعبنى
ورفضت الآن من يأتى الى زادى لكى يحمله
أنا أسقطت بدى
السلطين هنا مروا
وجازوا الأرض

نزعوا عن جسد النجم ثياب الأرض ،
 ثم ساروا واستقروا فى بلاد الفرس
 السلاطين هنا أوقفهم جدى نهار الجمعة
 ولقد كنت صغيرا حين أيقنت بأن الواقعة
 اتخنت جدى فمات
 من ترى يرحم جدى اليوم
 من يقرأ للقبر العريق الفاتحة ؟

فائدة — ٣ —

لم يا — معروف — لا تلبس ثوب الصيف فى برد الشتاء
 لم وليبق الصغار الفقراء
 — اننى أمنى صغار المسلمين —
 يدمئون
 رثى حرثها العسكر فى شيراز
 يا حافظ أذننى ترفض الصوت
 اذا جاء من العسكر — يا حافظ
 اننى أحيا دلال الله
 أحيا البركة
 أرمنان الفرس يشتاق الى عشق الحجاز
 اننى أزعم أنى هارب من رثى البائسة

اننى اشرق — استثنى الوفاق —
وانا أعرف لن يجدى اعتبار الميتين
فأنا أطرق أبواب الفرج

مائدة — ٤ —

اننى أملك درعى أملك الرمح المدمى
فلماذا جسدى يلتقى على الأرض ويرمى ؟
ياسلاطين العجم
من هو الواقف فى جرحى يجز الأذى
فى مخاريق جراحي
اننى أرفض أن تغدو جراحي ساقية
أخرجوا الأمواه منها
ثم صارت معبرا للشامتين
أيها الوجه الذى سافر حنى
هل ترى تقدر أن تهرب دونى ؟
اننى أرفض أن أغدو شتية
أه لا تحرق جراحاتى
ولا تشو بقايا الشمع فيها

مائدة — ٥ —

اننى الريح التى جمجمتى فيها الى الجنة درب
أه لو عاد محمد

يحمل الشوق الى السدرة

لو عاد ...

منى كان يعـود

فأنا لا أنـهض

ومحمـد

كان فى الريح ابا ينفـض

فائدة جلية — ٦ —

اننى ابدأ من شيراز أمشى

— راية العشق الاليفة —

وعلى رأسى قمائش

— سوق كشير يبيع الاقمشة —

من ترى يحمل أوزار الخطاة الاتقياء

يوم لا تنزل فى الارض السماء

انه الزنديق يؤمن

نشرت فى مجلة ابناء النور

١٩٦٥

الصوفية التى اتكلم عنها هى صوفية القرن العشرين ،
الصوفية التى تفخر بتوارثها اشراقات المتصوفة الاوائل ، لكنها
تقف عنهم بعدا . ومن خلال هذا البعد ترسم مسافة المفارقة .
وحيث يتدخل العلم تتعقد النقاط وتبتدىء المشاجرة .

وهذه الصوفية — أى صوفية القرن العشرين — تحتاج الى دراسة موسوعية جادة ولكنى وبخصوص ما يخص وطننا العراقى استطيع أن أرى أن هذه الصوفية تعنى لدينا الدسيسة ، من حيث انبثا تجربة تشترط على شاعرها الامتياح من الشـطـطحات بغية شبيثين ؛ اما الموامة بين حب بشرى وبين المطلق ، أو التعمية . وأحسب أن هذه الصوفية الجديدة ليست أكثر من هروبية من الخصبسة العراقية البارزة : التحزب .

والتحزب الذى اعنيه هو التحزب الحبى من أى نوع وشكل . والصراع بين الذاتية والتحزب يتخذ أشكالا عدة . وعند الشعاع يتخذ هذا الصراع شكل الركض وراء اشراقات معينة تتكشف أمام العلم كسراب قد يعنى الأمل .

وطهمازى اذ يتكلم كشاعر حقيقى — بدون أى شك — انما بفجر الالتباس الخطير ، بين أن بتعاقد مع لذائذه الذاتية الفطرية حتى نهاية الخط ، وبين الانفلات المتعفف من هذه اللذية الذاتية . ولذا طهمازى انما يتكلم فى قصائده عن صوفية جديدة حيث تتعائق وبكل وضوح واحتياج أيضا ، التطلعات الصوفية مع الممارسات اليومية . وهذا ما يعطى الحق لأى طرف (الصوفى أو الواقعى) أن يعد طهمازى صوتا له . وطهمازى فى الحالين انما يبدع من خلال اتصاله الوثيق بذاته . ان ذاته ليست الذات المنفرطة عن (الآخر) — الآخر الفرد أو الجماعة — وكذا ليست الذات المتخلية عن يقينها ، ولهذا فهو ومن هذا المنطلق قدم شعرا حقيقيا .

وقصيدة (سلاطين العجم) وفقت فى رسمها المزاوجة الفردية الصبىمة ، والتألف الخالد بين الواقع والحلم ، بين أن يحتاج الماواء ، فى الماضى ، أو فى المابعد ، وبين أن يتعلق مصلوبا فى اللحظة ، لحظة التجربة .

ومن خلال صراعات طهمازى الحادة يوهنا بالنبوءة حيث يشد
الرجال الى مجهوله المخيف الذى يتحجر فى ضبابية وسيعة . وفى
النتيجة تظل مادية رحمن المتمثلة فى (زمكانه) الخاصر ، دون أن
تستطيع انفلاتاته الميتافيزيقية المشوبة بالرومانسية أن تفعل شيئا
دائما . ولذلك فقصائد رحمن تعبير عن المساومة ، المساومة بين
(اليوم) وبين (اللايوم) ، بين (اللذة الحياتية) وبين الصقيع
الميتافيزيقى (فرحمن الذى يقول :

(اننى أضحك كالخوف ، نيا اذنى

اسمعى الاشباح ولترجف يدي

فأنا أضحك فى الخوف ، أجوع

اننى أعبّر خلف الشجرة

موكبى البحر بما فيه

على الريح أنا أتكىء)

يمثل شجاعة الصوفى فى اقراره الراضى بحالته . ولكنه
ينتفض ضد هذا الرضا (الشجاع ، الجبان) . ويكون الانتفاض
المعاكس انهيار الشاعر الوحيد الذى يفتقد الشجاعة ، يفقد اتخاذ
الموقف بين حرارة الماضى ولزوميته ، وبين تمرد الشاعر المستمر .
فهم نفس قول الشاعر المكمل للقول السالف :

آه لو تبكى على نفسك يا رحمن ساعة

أنت قد تحتاج بعد اليوم أن تذكر أيام الشجاعة) .

وكذا عندما يكون الشاعر المتصوف الذى يجامل الأشياء ويتخذ
منها سوى لحركته ، فإنه يتذكر بشكل مفاجئ تجربته الخاصة . .
وهذا التذكر ملائمة وقتية بين الوعى و (العقل الباطن) ، فنجبت

يكون العقل الباطن شدا الى تجربة الامس يكون الوعى واعظا .
ورحمٰن يتداعى اٰمام ذلك بصدق :

(اننى انشج خلف الريح ابكى

وانا اكتشف اليوم الخيانة

وانا اسكت كى اكل خبزى)

ولان الريح عند الشعراء لا تعنى الطبيعة بمفهومها المدرسى بل تعنى شيئا من القدر ، فان الخيانة هنا ليست وصفا للقدر (على اعتبار أنه الموت الذى يترصد الأحياء منذ بدء الخليقة) ، انها الخيانة هنا وضع شخصى يتسمّر ازاءه الشاعر .

ومن خلال هذه الحراجة البؤرية وحيث تلتقى على عتبة ذات الشاعر ، التجربة والتشوّف ، يتبلور البعد الاستشرافى عند طهمازى . ان هذا البعد الاستشرافى تسامى الى الذروة فى رؤيا طهمازى بحيث استطاع أن يوهنا باستحالة وجود فواصل : بين تشوّقه الصوفى ولامساته اليومية ، ومن العدالة المتطرفة الى درجة الحماسة ، عدالة (١١) (أبو يزيد البسطامى) انطلق طهمازى فى ندائه الى — معروف — (١٢) :

(١١) يروى أن أبا يزيد البسطامى ابتاع شيئا من القرطم بهدان . وقتل أن يفصل عنها وضع فى مياهه طيلا منه ، ثم نسيه . ولما رجع الى بسطام تذكر ما فعل فأخرج الحب لمرأى عيه بعض النبال فقال : لقد أبعدت هذه المخلوقات المسكنة عن أوطانها ، ثم كر راجعا الى همدان ، وبين همدان وبسطام مئات الاميال (الرسالة القصيرية ص ٥٩ ص ٦٢٥) .

(الصوفية فى الاسلام)

(١٢) هل معروف هنا هو رمز تقمصته شخصية الصوفى الكبير (معروف ابن غيزو الكرخى) والدعو (أبو محفوظ) ؟

(لم يا معروف لا تلبس ثوب الصيف في برد الشتاء

ثم وليق الصفار الفقراء

— اننى اعنى صفار المسلمين —

يدفنون)

وعدالة الشاعر هنا رؤيا عظيمة تتخطى كل الحواجز التى يرسمها السلاطين ويصطنعها أعداء البشرية . لكن الاطفال الفقراء المعنيين عنده فقط هم اطفال المسلمين ، فى حين ان مملكة المسلمين ليست للمسلمين وحدهم فثمة اطفال فقراء آخرون غير مسلمين . (وهذا الخطأ كثيرا ما يقع فيه الذين يستغرقون فى صوفية دينية) .

وحيث تتداخل التجربة الصوفية ، وتبدو (الكرامة) فى لبس ثياب الصيف فى برد الشتاء ، ينتقل الدلال الالهى ليحل فى جسد الشاعر ليتواجد — نوعا ما — نوع من الاتحاد بالمطلق تنزرع منه البركة التى تشد الفرس بأرض الحجاز . . ومن خلال ذلك يتصاعد الشاعر فى رؤياه الحلولية ويغيب فى سكرات روحية يتوضأ فيها الشاعر فى الجنة من خلال جمجمته . لكن الرياضة الصوفية هنا تعتمد على التجربة المعاصرة للشاعر . وهما ما يكسب الشاعر وضعا (ثيو صوفيا) من حيث انه يختلف عن الصوفيين الأصلاء فى كون مجاهداته تفرض نفسها ومن خلال رؤياه . ان رؤيا طهمازى هى ليست المرحلة ما بعد المجاهدة والاتصال . بل هى الرؤيا المجاهدة ، أى الاشراق — الوجه الآخر للذات والذى لم ينزل بأية حال من الأحوال — ومهما كان — عن الأعمال المعاشة . لذا فتطلعات الشاعر وانتهاكه للحجاب انها يمثل الامتزاج التام مع نفسه ، مع تجربته ، مع انتكاساته ، مع صراعاته الداخلية .

ومن هنا يحق لى أن أقول أن طهيمازى فاق أدونيس فى نقطة واحدة — فى حين أنه يتبعه فى نقاط أخرى — هذه النقطة ، هى أنه فى تساميه الفذ ، فى تجلياته ، فى تكتشفه أمام الربوبية أنها كان يرسم (رحمن) نفسه : معاشاته ، كلماته ، آلامه ، عقده . ولهذا وبفعل الرسم الأخاذ والطبيعى جدا والبسيط تألفت قصيدة (سلاطين العجم) كقصيدة تنتمص الانشداهاات الصوفية . شأنها شأن قصائد أخرى للشاعر كخط ضبابى مشع فى الأقاصى ووجهه نبض قلبى منذهل فى الأرض . وربما يتسأل قارئ عن التجربة الواقعية فى القصيدة — علما بأن هذه القصيدة موصوفة بكونها صوتا خاصا ضاربا الى الصوفية — أن ذلك يتوضح فى الفائدة — ١ — حيث الضحك فى الخوف ، هو خوف يريد الانتهاء وهو شجاعة انتهت يوما ما وتريد أن تعيد نفسها . وكذلك الفائدة — ٤ — :

(أيها الوجه الذى سافر عنى

هل ترى تقدر أن تهرب دونى ؟)

فحتمنا أن هذا الوجه ليس الوجه الصمد ، ولا يمثل دعوة العشق الإلهى مادام الشاعر يقول : (اننى أرغض أن أغدو شتيمة) على اعتبار أن المتصوف لا يرغض أن يكون شتيمة لأنه يمثل لامبالاة كلية برأى الناس فيه . . وموقفه الوحيد أزاء الشتيمة هو الغفران ، غفران (العلاج) للجباهير الساخطة وللموكل بقتله ، وكذلك الغفران الآخر الذى قال به (إبراهيم الخواص) فى (ترك الشكوى وإخفاء أثر البلوى) .

وبعد أن تأكد لى أن طهيمازى يطرق دربا جديدا فى اختياراته الشعرية الكريمة ، واجهنى سؤال هو هل أن هناك حالة صوفية جديدة بدون خطبنة ؟ وهل نثق بطهيمازى عندما يرى فى الفائدة

الجليلة — ٦ — أن الزنديق الذى يؤمن هو الذى يحمل أوزار الخطاة
الافتقار ، وهل أن العاشق المغرم بالسما لا يسمح لنفسه أن يتنصل
من خطيئاته ؟ وبعد .

فإن رحمن شاعر حقيقى ليس شاعرا يتحمس ويخاطب ،
لا يستغل مناسبة ولا ينخرط فى الشعر تحت شعار ، شاعر يحمل
الدفع بحمل الغور ، يحمل البعد ، يحمل الضوء ، والريح والصمت ،
والعجز والحنين ، وحكايات المتأثر فيعطى صورا جديدة ، خصبة
تألف أن تكون عادية أو مصنوعة أو مكررة وتأنف أيضا أن تكون
مختلة دعية .

وطهرازى فى رؤياه لا يستسلم للرؤيا الفائقة (الرؤيا الأصلية
والنسخة القديسة الأولى) انه سالك مبتدئ لا يعيش حالة
الوجد المطلقة ، محالة التجلى والانجذاب الكامل حالة لا تلجأ
للتوضيح . واللغة نفسها مرتبطة بسندها الحقيقى بأرضيتها ، لذلك
تعجز عن تصوير رؤيا كاملة الانشداد للغائب . من حيث أن اللغة
بفردات تمتلك سمة الحضور فى أحضان الأشياء ، وكما يقول (خليل
حاوى) : (فاللغة بنت الواقع ، والغرائز مرتبطة بأساس هذا
الواقع لأنها أساس الحياة . ولهذا فإن اللغة تعبر بكفاءة عما انبثقت
عنه ، وتعجز عن التعبير عما هو فائق بجماله وخيره . ومن هنا
نعرف لماذا كان يرتبط كل عظيم بالإنسان والأرض والواقع بكل
تناقضاته . أن كل تعبير عن الرؤيا الفائقة لابد أن يدخل عليها
التزوير) .

ولهذا نركى طهرازى من التزوير لأنه يستسلم عند كتابة الشعر
الى انخطافات الانفعال الصوفى دون أن يكون متصوفا أصيلا ،
وهذا ما أراده هو .

الشاعر والثورة

يستحيل الحديث عن الشاعر الثورى دون المرور بالتجربة الثورية لهذا الشاعر . فالشاعر الثورى فى حقيقته ليس الشاعر الذى يكتب أو يتحدث عن الثورة ، بل هو الشاعر الذى يعيش التجربة الثورية فى حضور دائم وحرار فى ميدان المجاهبات . والتجربة الثورية عند الشاعر الثورى هى تجربة حياتية عامرة بالحب والتضحية ، فيها لو وعبنا أن الحب الحقيقى هو نفسه الاستعداد الشامل للتضحية لأن الحب هو (أن نخرج أولا من نطاق أنفسنا) على حد تفسير (أراجون) . وشاعر التجربة الثورية هو محب متصوف كبير يعيش تخليا سخيا عن ذاته ليحل فى الثورة وتحل فيه .

وفى علاقة الشاعر بالثورة حيث تشيد التجربة الثورية لا يتعامل الشاعر مع الثورة تعاملًا خارجيًا أو شعاريًا . أى أنه لا يلتصق التصاقًا اعتباطيًا مصنوعًا بالثورة بل أنه يحقق الاندغام الجدلى بروحية الثورة وحركتها ، هذا الاندغام المجانى ، التلقائى المتفاعل ، المتبادل التأثير .

وبذلك تترتب التزامات عديدة ، مبدئية ، إيمانية ، أخلاقية ، على الشاعر ، فمهمة الامتزاج بالنورة والتعبير عن الذات من خلالها

فى هروب من ذاتية الشخصية وحلول فى روح ومنطق الثورة .
لا تعنى المشاركة فى المقاتلة الثورية اى اداء عملية أو بضع عمليات
قتالية — بشكل أو بآخر — فى الجبل أو فى الغابة أو فى السجن .
بل ان الامتزاج يعنى التوسع مع سعة الثورة ، والتجذر معها فى
العقب الداخلى فى تربة الحقيقة فى اشتباك (الزمكان) .

الثورة فى سمعتها وشمولها وجذريتها هى التعبير الثورى ،
فى العمل ، والحقل ، والسجن ، والمعركة ، فى السلم ، أو
الحرب ، فى الحوار أو فى لعلعة الرصاص . وبذلك فالشاعر فى
تجربته الثورية يشرب من روح الثورة ويتكلم بمنطقها فى البيت
أو فى المدرسة أو فى الساحة والشارع . انه يتطابق مع دوره
الثورى . ويربط صورته بجوهره بصدق . معنى ذلك انه يصنع
نفسه فى المواقف المنتظمة التى يربطها معنى الثورة التى اختارها .
فالثورى هو ثورى سلوكا وممارسة وعلاقة وفعالية . وبذلك فهو
مشروع متكامل يبنى تجدد ويتحقق فى المواقف الملتزمة . وبذلك
فان بضعة أيام أو شهور بتحدث فيها الشاعر عن الثورة أو يشترك
فيها فعليا فى بعض عمليات الثورة الجزئية لا تكفى حتى ينال الشاعر
الصفة الثورية ، بل ان الشاعر هو (اللوغور) و (الذات
العارفة) و (المجتمع) و (الكون) فى حضور التاريخ . والثورة
هى دياكتيك التاريخ .

ومن هنا فان الشاعر يعالج العذاب بالحب ومن أجل الحب
كما انه يعالج حبه بالعذاب . ان تعذيب (سوسه) لنفسه ،
وتعذيب (ديوجين) لذاته ، وتعذيب الصوفيين الكبار لاجسادهم
هو المدخل الأول لعالم الشعر الحقيقى . فالشاعر الثورى لابد أن
يتعرض للعذاب . أو بالأصح للتعذيب الخارجى ، تعذيب القوى
المعادية لحرية الشاعر ولسموت الشاعر . كيف يصمد اذن هذا

الشاعر ؟ كيف يقوى على تحمل العذاب دون أن ينتكس ؟ انه منذ البدء يتمرن على تعريض نفسه للعذاب ، حتى لا يتفاجأ بقسوة تعذيب أعداء الكلمة — الانسان .

الشاعر يجوع ، يدمى ، وثقوب قدميه الاشواك ، فيعرف طعم البؤس ، حتى يرفض البؤس ، ويعرف ضراوة التعذيب حتى يرهص بالسلم ، وفي نفس الوقت يبيت حجيرات جلده حتى اذا الهبته السياط يظل فقط يصوغ الكلمة الشعرية دون أن ينشغل بخصس الأوجاع .

وبذلك تأتى كلمة الشاعر : حقيقية ، مضيئة ، خارقة ، لأنها كلمة لا تخرج من الفم ، ليست صوتاً تصدره الحنجرة بل هى خروج الروح الداخلية ، أى الداخل الانسانى الفردى يكشف نفسه فتكون الكلمات أدوات تعبير غير معزولة عن مصدرها انها — أى الكلمات — تجاهد حتى لا يكون هناك حاجز بين الداخل التجربة ، الحب ، التشوف ، وبينها .

ان الوله بالثورة هو حب للانسان ، وللأشجار ، للحيوان ، للمطر ، للعالم كله . وهذا الحب يعيئه الشاعر بكل امتلاء ، انه — أى الشاعر — يتعقل الثورة ويعيها ويدرك ضرورتها الى ذروة الادراك والعاطفة المشبوبة وفيما بعد ذلك تتحرك أفكاره وعواطفه بدفق لا تحده قيود أو ضوابط عقلية . ان العقل والعاطفة والحدس تصبح كلا كاملاً وتقذف ضد هوس العالم وشرور العالم وغناه قادة العالم المنسحق .

وعدم حضور الضوابط العقلية لا يعنى ان الشاعر لا يفكر بل بالعكس ان الفكر يبلغ ذروة الصفاء وتزاح الاسيجة الجسدية للشاعر وللأشياء حتى يتم التداخل بين الفكر وبين روح الأشياء ..

هنا يبدع الشاعر وهنا تكون قدرته الميزة ، انه يفكر دون تدخل عقلانيته في لحظة الخلق الشعري . انه فاقده لكل الاهتمامات الحسية لان هذه الاهتمامات انتقلت من انطباعات حسية ومدرجات الى لغة خاصة ومنطق خاص يجول في ذات الشاعر دونما مراقبة او تحديدات . ان الشاعر اذ يريد ان يتكلم عن قضية سادلة ، فانه تشبع بوعى عدالتها ، تبل الخلق الشعري وفي فترة التمهيد . ولكن ابان عملية الخلق البشرى يختفى وعى القضية وتعتقلها لان منطقاً جديداً هو الذى يتحكم حينئذ ويشغل مساحة التكوين الذاتى للشاعر . وعندما يهتم الشاعر بوجه فتاة شقراء ، يصطفيه من بين كل الوجوه ، فان هذا الوجه يحاصر حسه في فترات اختبار أساسية ولكن في لحظة الخلق الشعري ينسى الشاعر الصورة العيانية للوجه ، لان الوجه لا يحلم به الشاعر هذه اللحظة بل ان الوجه يدخل كرمز ينطلق ضمن منطقته الخاص فالعيانى والمحسوس يتلاشى مادياً ليتحول الى ظيف ومن ثم الى رمز ، وبين الرمز والاصل تكون المفارقة كبيرة جداً ويكون الشاعر مشبعاً بالرؤى . . هل من شاعر يستطيع القول انه فترة التولد الشعري قادر على رصد (الموضوع) ؟ يتذكر بالدقة ملامح الوجه الحبيب أو الشجرة أو المنزل أو المهاجرين مثلاً ؟ بالتأكيد لا . ذلك قد يكون قبل البدء بتوليد القصيدة أو بعدها أما ساعة الميلاد والضرورة ، فان الكلمات والرموز وروح القصيدة كلها سوف تكون ذات سيطرة كلية . ولهذا فان (بريتون) قد توصل الى جانب كبير من الحقيقة عندما تحدث عن (التعبير بالاندفاع البديهي ، السيكلوجى ، عن عمل الفكر الاصيل ، وبأنها — أى السورالية — ما يمليه الفكر بمعزل عن كل اهتمام جمالى أو أخلاقى) الشاعر الثورى اذن لا يمارس الحضور الشخصى أثناء انشاء الشعر . انه سماح مطلق لاعماقه في أن يتحدث . انه تجرد من الاهتمام ، من الصنعة ، من الارادة الموقوتة . أن القصيدة هي الواحد بعد التسع والتسعين من المائة ، حيث تكون

التسرع والتسعون كلها المعاشية والتجربة والاخلاص والتثقف
والمجابهة غير الملتبسة وحضور العقل النشط ، فيأتى الواحد
هذا قصيدة قائمة بغياب العقل المباشر .

ولما كان الشاعر العربى الثورى غير موجود خارج اطار
الثورة العربية ، بل يحيا داخلها ويتنفس من منطق حركتها ، فان
رؤية الشاعر وآفاقه تكون متسعة ومتنورة ، فمفهوم الثورة العربية
واستلهاها الطريق من هذه الهموم ، ويجدل الثورة وديمومتها تكون
لغة الشاعر متجذرة فى قاب الاشياء الحقيقية .

ان الثورة العربية بحاجة الى الشاعر والشعر . فحيث لا يكون
ثمة خيار بين الحياة الجدية وبين الموت ، يكون الشاعر قد قرر
سلفا النضال ضد الموت والثورة بذلك هى حياته . وهى قانونه
الذى يتجاوز به القيم الساكنة والمصطلحات الفارغة وشكلية
العلاقات ، وينبذ به التحجر والانغلاق والرسوم الراسخة ومع تنامى
الثورة العربية بدا الشعر الثورى يتنامى ايضا . ولكن الثورة
لا تبحث عن قصائد من أجلها فحسب ، ان الثورة بحاجة الى
الشعراء الثوريين . وواقعيا لا نجد التناسب بين الثورة فى
احتياجها للشعراء الثوريين وبين العدد المحدود من شعراء الثورة
الذين لا يجدون معاناهم الا فى الثورة . ان الشعراء الثوريين العرب
لايزالون قلة . وكنيروا اولئك الذين يقدمون شعرا ثوريا لكنهم
عمليا يعيشون خارج الثورة . وكجزء من مهمة الشاعر فى ان يقدم
عطاء شعريا ثوريا حقيقيا . لابد ان يلج الشعراء عالم الثورة ..

وهذا الولوج نفسه هو تصيدة حياتية صادقة . ولا يمكن اختزال
 ولوج عالم الثورة الى معان محدودة والى مجموعة مطالبات أو
 تعيينات ضيقة ، بل يجب ابتغاؤه فى حدوده الممتدة المخصوصية ،
 الدائمة التوهج حتى يظل الشاعر مستغرقا فى حبه الكبير كرائد
 ومكتشف ومقاتل ومتأمل وبان عنقرى . وفى تجربة الشاعر الثورى
 تجربة المعرفة المتوالدة ، والتعرف المباشـر بالأشياء ، ونسوج
 التداخل الكلى بين (الفكر) و (الحس) و (الحدوس) ، تكون
 سلبيات الشاعر نفسه جزءا من قدرته الفائقة . وسوف تتبرر
 للشاعر كل الانكسارات التى تحملها التجربة وتحررها من سقطةها
 لأنها حينذاك تتحول الى تعبير عن صعود التجربة وفى الصعود لاد
 أن يكون للأقدام تقدمها وتأخرها .

وشـعراؤنا يتناوتون فى مدى تواصلهم مع الثورة ،
 المجاهدى والبياتى عبد الوهاب وسعدى يوسف والبريكان وبلند
 الحيدرى وحמיד سعبد وحسب الشيخ جعفر وسامى مهدى وفاضل
 العزاوى وكاظم السماوى وعبد الرزاق عبد الواحد وليعة عباس
 عمارة (١٣) مع شعراء عراقيين آخرين حديدين لا يتشابهون فى
 مواقفهم . انهم متصلون بالثورة ، ويريدونها شعرا . ولكن مع
 ذلك تظل الفروق قائمة بين تواصل كل شاعر وآخر مع الثورة .
 ومدى استمرار وحدة هذا التواصل . والانغماس فى عالم الثورة
 يقدم بلاشك نتائج أخرى أكثر رحابة ومعايشة ، مما ينقل الشعراء

(١٣) التابع فى وجود لا صيلة له اطلاقا بأهمية كل شاعر وتقييمه الخاص .

الى مستويات جديدة تتعادل فيها الكلمة الشعرية والحربة
الخالصة .

ان أمام الشاعر العراقي لكي يكون شاعرا ثوريا تسعما
وتسعين خطوة بن طريق المائة خطوة حتى يصبح عو نفسه مشروعا
ثوريا شاعرا . وذلك ليس تحديدا خاصا يتعلق بالشاعر الثورى
فى العراق ، بل هو متعلق أساسا بالشاعر الحقيقى نفسه فى
العالم كله .

فالشاعر دائما هو البداية ، ومتى ما اعتقد الشاعر نفسه
بذلك فحينذاك يكون فعلا الشاعر الصادق . ان الشاعر ، بحكم
هذا الطرح المحدد ، يبقى خارج سور التزكيات والاهتمامات الزائدة
والاعلانات ، لأنه يدرك انه الكلمة التى بناضل من أجل أن تكون
(هـ) (هو) و (هو) و (هـ) . وذلك نفسه سر الثورة الأول .

القسم الثاني

لن يكتب الأديب ؟

فلنخرج هذا الذى فى أعماقك أيها الانسان ، ولنبارك كلمات
آتت غرسها ، ولينوهج حرف الشمس مبددا هياكل الظلمة ،
ابذانا بأن الشمس خالدة خلود العقل والحلم والحقيقة !

لن يكتب الأديب ؟ سؤال يقف على مفترق طريقين ، ويسير
الأدباء حاملين كتبهم مطأطين رؤوسهم مرددين همسا متقطعا ومهممة
غامضة ، فى صفين ، ويلتفت الواحد منهم باحثا عن صدى أو جواب
وتلتهمه الفجوة الأزلية ، ويضيع فى لجج العدم اللاعبة بعناد مهددة
كل شىء بالفجيعة والانهاء .

هذا القول الذى لابد من ترديده عندما تطفئ النظرة التاريخية
ذات الشهولية الوجودية الناهضة لحناق اللحظة والنابهة لعاطفية
الفكر هو الذى لابد منه لايجاد وسط شرعى للأدب حتى لا يظل
معزولا مقصوص التاريخ مقطوع الأبوة .

ولما كان الأديب انسانا قبل كل شىء فالذى لاشك فيه ان
تلك الانسانية تخلع صفتها وتجعل الأدب منطلقا تعبر عليه كل ما
تضطرب به أحشاء ذلك الانسان من أفكار ورؤى وتصرفات وأحلام ،
وبذا لابد أن يحمل هذا الأدب مضامين انسانية غايتها اصـال
الصرخة الانسانية على أوتار تدفق شحناتها حيوية الحياة وحركتها

اللؤلؤية المتصاعدة . والأدب الذى يؤكد على القيم الجمالية ويستهدف الاثسراقاة فى الحرف والكلمات ووميض العبارة دون تضمين ذلك معنى من معانى الحرية والوجود وجدارة الحياة نحو نفسه أدب انسانى يصطلح الانسان — على تقيمه وتقدير جوانب الاضاءة واللونية الجمالية المحبة فيه ، ولذا فهو انسانى لان الجمال بحد ذاته لا معنى له ولا وجود فى ذاته ، انما معناه بتحسس العقل الانسانى المدرك وحسه البقظ له ، فالجمال معنى معطى من الخارج للشيء الجميل ذاته ، لا ان يكون الجمال حقيقة معزولة عن ادراكنا ووعينا وتذوقنا .

ولما كان الجمال ادراكا ذوقيا انسانيا ، فهو اذن مصطلح نمته الحظيرة الانسانية ورعته وطورته ، لذا فهو وان ترعرع ضمن اجواء أدبية كبرت بالانسان وأمله ورؤاه ، فإنه يحمل ملامح انسانية وان كانت باهتة بالقباس الى غائيتها وجدواها ، انها ملامح الارتياح الوقتى الذى لن يسهم بأى جهد فى محاولات التدشين الانسانى المستمرة فى هذا الحقل الأعظم — الكون — .

وموضوعنا لمن يكتب الأديب هو موضوع أكد على البديهة الأولى ألا وهى ان الأدب للانسان ، مهما عقدت الانزلاقات والهفوات والالتباسات الغيبية والطوبائية والقلقة واللاهافة تلك الموضوعية ولما كان الانسان تسمة قد تتخذ تجريديا المعنى الوضعى للانسان بغض النظر عن طبقتة وببولة وأهوائه ، فاننا لابد ان نختصر ذلك ونوضح السؤال الذى نوقش مرارا ، يكتب الأدب للامة أم للخاصة ؟

ولقد تتبععت فى يوم ما مناظرة مهذبة وممتعة بين عميد الأدب العربى — طه حسين — وبين — رثيف خورى — وتدخل آخرون

وأدلى كل بدلوه ومع ذلك تظل المشكلة كما كانت حامية الوطيس
تحتاج الى الراى الحصيف والقول الصادق الموجه .

الا أن الذى يؤلم المرء حقا هو اقحسام — الخاصة —
و — العامة — فى أدب الانسان وكأن ذلك التقسيم الطبقي ولد
تفاوتا فى الأزياء والحق الأدب بهذه الأزياء ، ان الأدب هو أدب
الانسان ، الانسان الذى أدرك أن واقعه ليس بدرجة توفر له مجالات
من النمو والحرية والسلام فلابد من تغييره وتشبيده على أسس
جديدة رائعة لا تسلب الانسان كرامته واستقلاله .

والأدب هنا وكما هو مؤكد ليس الا عطاء ذاتيا تجود به
وتتفقت عنه القوى الكامنة فى أعماق الأديب ، ولا مبرر للاستعجال
واصدار حكم قاطع يتهم تلك المعطية المفهومة بالضيق وقصر النظر
واقليمية الذات ، ان الأدب فى البدء واحتكاما الى مصدره ومنبعه
هو منح ويذل ذاتى متدفق ، هذا أولا ، أما ثانيا فهو وكما يجب
علينا التأمين على ذلك ينبغى أن يكون مكتوبا لكل من يقرأ ، وهذا
ما أوضحه سارتر بقوله : — الأدب هو صورة القارئ — والمهم
ان النتاج المكتوب قد حقق غايته بايجاد تفاهم وترابط وتفاعل سلبا
كان أو ايجابا ، مؤيدا كان أو معارضا ، بين الأديب وجمهور
القراء .

وقد يتفق كثيرا ان نرى بعض الأدباء لا ينعمون الا بتفهم
جماعة معينة لوجوداتهم الأدبية ، لذا فليس من الصالح أبدا المجازمة
بالقاء كلام مبتور على نواهنه ، كأن يقال مثلا : — هذا أدب ناشل
لأنه سجين الغموض والابهام والرمزية والايحاء الذى لا يدركه الا
قلة قليلة تتعاطف مع الأديب ، انه أدب الأديب الذى باع نفسه
لأتباع معدودين خائنا الناس الآخرين —

ان الاديب هنا لا يكتب بضمير الغير ولا بوحى الغبر ولا بمشاعر حاجتها عواطف سواء ، انما يكتب بضميره ووحيه وفى حدود تجربته على ابعادنا وغناها وفقرها وخصبها وعقمها ، لذا فان الذين وحدهم يعيشون نفس التجربة وبحدود بصيرية وبمستوى رؤياه هم الذين يحسون بتعاطف وجدانى وتفهم أصيل لما يكتبه ذلك الأديب . ان من المؤكد أن تفهم كل الناس للعطاء الادبى ذلك هو الشئ الأمثل اما اقتصار ذلك على انفراد أو جماعة فهذا مالا نستطيع بأية حال اعطائه الحبور والرضا التام ، لكن المسألة تبقى رهينة بالزمن ، فالفن الجديد المبدع والادب الرائع الحى قد لا يجد بالسرعة الممكنة جمهوره المتذوق ، ولكن الزمن كفيلا بازالة اللاتوافق هذا بتعاطف قوى الوعى النشيطة المتبعة بايمان واخلاص لكل تجربة رائدة صامدة قوامها الايمان بقابلية الانسان على سحق الفساد اذن ان جمهور كل اديب لبس بالأمر الذى على ضوئه نطلق احكامنا وحسبنا هو مفهوم ان القصص التجارية الرخيصة التى تعنى بقضايا الجنس قد تكون أكثر انتشارا من القصص الجادة أو فنون الادب الحديثة الأخرى .

اننا ولحد الآن لم نؤكد على الشئ الحاسم والأساسى وفى تلك القضية والشئ هذا هو المحتوى الذى يعطى للادب قلبه ولقبه وجدارته ، فالادب الذى يتدرب الشيطان فى ثنايا كلماته وتجاويف حروفه ، الادب الذى يعمق الظلامية والعبودية والتلاشى ، الادب الذى يجرد الانسان من سلاحه وابمانه بفده وخبره ، الادب الذى يعزز جبروت الطغبان ، والادب الذى ينبذ المحروم والمعوز والمظلوم

والطعين بمدى الغدر واللصوصية والوجشية فهذا مهما أزدحم
باللونيات الجمالية ومهما رصعنه أشكال ساطعة بهية ، انما هو
محكوم عليه باللعنة والحجر والموت ، لانه ادب ملوث وجائر جعل
من نفسه حرابا تمزق عقل الانسان واحاسبسه وادب كهذا مرفوض
أصلا ، ان أعجبنا بعض سجاياه ، فالتاريخ يعلن غروبه السريع
لتبتله مقرة التفاهة .

ان الأدب الحقيقي هو الذى تنجده اشراقة الانسان فيظل
فى اطلالته فياضا بالنور والروعة والسحر والنماء ، يلتحم مع
الانسان فى قضاياه ، فى بؤسه وضياعه وقلقه وانسحاقه واغترابه
ومنفاه ، ليعلم الخلاص ويسهم فى المعركة مرددا انشودة الخلاص
وهنا فقط نجد خالنا فى البحث عن أخلاقية حديثه جديدة بالعصر
والمدنية وطبيعة اليوم .

والانسان هنا انسان ، انسان التاريخ ، الانسان على مدى
الأجيال الانسان الذى كتب عنه سوفوكليس وهيرودوت وبيركليس
وفيدياس ، انسان الأدبان والحكماء وهذا الانسان لا تشده أرض
وان كانت أرضه ولا تضيق أبعاد رؤيته حنود وأسيجة اجتماعية ،
رأى انسانه اليومى فى العمل والكسل والرغبة والافئاق والحرب
والسلم ، فزاد غناه غنى ، وكتب مستفيدا من هذا لكن كتابته لم تمت
لأنها لم تشد حيائها بحياة الانسان اليومى . والانسان الآخر
وجوديا هو انسان عصره ، بنكبته وتعاسته وحلمه وبحثه وعلمه
وجعله .

لذا فالادب عندما يكتب عن الانسان — الانسان الحبة — أو —
الانسان العصر — فهو ادب رقى صادق ، وان لم يحض تهما في
صلب الامور فهو على الأقل لم يكفر بالناس ولا بالخلق ولا بالامانة،
وان لم يردم مستنقعا فعلى الأقل لم يفتح مستنقعا .

ان — لمن يكتب الادب — يجد الجواب في التزام الادب
للانسان في الدفاع عن الانسان في الا بقتل ولا تسلب حريته
ولا يموت جوعا وكم من الموضوعات تشغل بال الانسان الحديث . .
وكم من القضايا تؤججها الأساليب التعسفية والخاطئة والخائفة في
تلك القضايا يلعب الادب دوره ترفده كل القيم الفنية والجمالية
والخلقية لبتجد الانسان وتخفق رايته .

أخلاقيـة الروائى

يوجد خط فاصل حتى يعزل كل ما هو رئيسى أصيل متميز عن كل ما هو جزئى متغير ، وعند هذا الخط الحقيقى الفاصل يجب أن يقف كل فيلسوف وأخلاقى وروائى ، وعمق هذا الخط الفاصل يتأتى أساسا من القانون الموضوعى الذى يلم شعـت العالم وينفى عنه تهمة الانفراط واللامفهومية والانتفاء النظامى .

ومن هذا الخط وحسب المفاهيم الفيزيائية والفلكية والسوسيولوجية عبر تحقق عقلى مدرك استطاع ولحد كبير التوصل الى تدارك مسألة الفهم الواعى الواقى للعالم بشـجاعة جادة انسانية .

والروائى كانسان بـقدم فصولا حياتية ضخمة تضم فى دفتها تجارب بشرية عديدة ، سـل خاضعا لعين رائية مراقبة بوعى كاشف ناقد ، وهذه العين التى تطلق السنة النقد تجعل الروائى وبصورة جزئية لا مناص منها فى أحد دسـين : فاما ان يكون الروائى مهرجا ولاعب سـرك من تلك أو ان يكون مزاملا للتزاميا للمسئولية بشـرف وحرية ، والمسئولية هنا التى تنبعث من الاعماق كاختيار نقى خصـب أبعد ما تكون عن الانفعالية والطوارثية والادعاء المؤقت ، انما هى وبحكم مفهومها الوجدانى اقرار وجدانى لن يكون للضمير الانسانى

بدون حياة أو وجه واضح ، وتأكيذا اضافيا لذلك لا تكون المسؤولية تعمية أو مغالطة أو تكتيكا أو كسب جولة ، لذا فالانظار المسلطة على الروائى انظار جمهور وكلهم ناقدون متفهمون ينظرون للشخصيات والحدث والحبكة بذكاء لا تغيب عن رؤيته شاردة أو واردة .

ان — اخلاقية الروائى — كموضوع تندد بالاعتیاد الغبى على اطلاق صفة العظمة على هذا الروائى أو ذلك ، علينا أن نحاذر تماما وبكل يقظة من القول بأن هذا روائى عظيم . . أو فلنقل ذلك بشرط أن لا تكون العبارة المؤكدة والواصفة لعظمة الروائى بذات أهمية ، — فنابليون — كان عظيما ولكنه لم يكن أخلاقيا ، و — لوركا — كان شهيدا مضحيا أخلاقيا ، وبين القولين تنجذب القوى الخيرة المحبة لأمل الانسان فى غد لا لؤم فيه الى — لوركا — بطل عاطفة ووعى واعجاب دون أن تنسى أن نابليون نفسه كان عظيما . .

العظمة عند الناس وحسبها هو متعارف عليه ، نعت للذى يقوم بكل خارق وعجيب وعظيم أو شبه مستحيل ، والبشرية ان أجلت العظماء فليس معنى ذلك أنها تخلد واضعة نفسها بيد عظماء لا اخلاقية لهم ، ان عظمة — ميشى — ، عظمة — هتلر — و — موسولنى — غير منفية اطلاقا ولا ينكرها أحد ، ولكن مع ذلك هل ان تلك العظمة قدمت شيئا . . نعم . . قدمت عذابا للبشرية أغرقت الناس فى محيطات دم .

اننا نبحث عن الاخلاقى أولا وبعد ذلك تأتى العظمة ، فالعظمة المجردة والمعزولة عن الاخلاق والشهامة الانسانية هى فقاعة فى حساب التاريخ .

طبعا هذه المقدمة كانت، ضرورية ، لتوضيح الخط الفاصل الذى اكدنا عليه فى البدء وهذا الخط بقدر ما يكون فى الحروب

خط نار فانه أكثر من ذلك لدى المجاهدين فى طرقات هذه الحياة الوعرة المعقدة ، فالوضع الإنسانى الحالى والفاذ والغريب يظهر المسألة بشكلها الحاد الذى لا يحتفل المزاج ، ففى أعماق كل مجاهد أخلاقية موجبة ، وكل أخلاقى يدين بالولاء للإنسان هو مجاهد ، ولذا يجب أن يوضع الروائيون وعلى هذا الاساس فى بودقة التشخيص للتأكد من ختم هوياتهم بصدق لا يداخله رياء أو كذب أو اعجاب عاطفى مؤقت ، اننا قد نغرم برواية لـ — ميشال زيفاجو — ولكننا نخجل كثيرا ان نقول ذلك . فالروائى ليس ذلك الشخص الذى يقدم لنا بناء قصصيا مدهشا ، وليس هو من يجيد الاثارة والفن الدرامى والسلسل الروائى الآخاذ ، ان الحياة بحد ذاتها دراما هائلة متمزج فيها التراجيديا بكل ماهو كوميدى ساخر ، والمغامرة التى تنشق عنها الحياة لأكثر مما يستطيع روائى أن يتوصل الى اعادةتها بتكرار مكتوب ، لذا فقد دخل فى البديهييات التى يحفل بها النقد أمر اعتبار الروائى ليس ناسخا أو ناقلا أمينا لمواقف طولية أو عرضية للحياة ، ان الروائى هو من يقدم نسجا حياتيا ضخما محشودا بالمواقف والاشكال والمشاريع والآراء والأشخاص والفلس وكل ذلك مارا عبر الروائى ، ان رواية الروائى هى — الحياة عبر تجربة ووعى وهندسة الروائى — لذا فلا بد من ظهور جديد ، فى ذلك ، والجديد هو الذى يجعل من ذلك الروائى ذا شأن .

ان — أميل زولا — روائى بارع ، هذا مما لا شك فيه ، و — دوستوفسكى — روائى كبير ولكن من الانصاف ان نقول : ان — أميل زولا — لا يقاس اطلاقا بدستوفسكى وعندما أطلق هذا الحكم فليس ذلك الا اعتمادا على استغلال الأخلاقية كمفهوم لاند من ادخاله فى حالات النقد وضبط الأقيسة ، لقد كانت عظمة دوستوفسكى فى أخلاقيته ، لقد كان هائلا بحيث عجت رواياته بأشخاص وسحنات لها كوامن ومظاهر أخلاقية حادة تميز هذا عن ذاك ، وإذا بروايات دوستوفسكى مشحونة بدراسات أخلاقية معبرة

*

ملحوظة بشكل لا لبس فيه ، لقد كانت الروعة الدستوفيسكية تنجذب مشددة بين — الصوفية — الروحانية العجيبة وبين الامتلاء بالانطباعية والتأثر الاجتماعي الملم بالمجتمع والأفراد . وهذا مع ان زولا — الذى قطع أشواطاً حسنة فى مضمار — الواقعية — حتى كاد أن يكون من روادها الكبار لم يقدم مضامين أخلاقية بالصورة التى يجب أن تكون فى رواياته ، لذا تعثرت بعض رواياته فى تسكعات — الجنس — و — البوليسية — و — المغامرة — ، لقد كان دستوفيسكى أخلاقياً من طراز أول ، وعبر وعيه — الخاص — وتجربته الخاصة ظهرت نتاجاته الروائية الخارقة ، ان — دستوفيسكى وتولستوى — كعملاقين فى سوح الأدب والفن الروائى لم ينزل العطاء الروائى عندهما أبداً عن — ارادة التغيير — و — ارادة التدخل — فى الشؤون الانسية ، ومن هنا كانت أخلاقيتهما جذبة بالاجلال ، لقد كانا من المهارة والذكاء والامكانية بحيث استطاعا أن يخدما القارئ بأن الرواية عندهما تنساق بدفق عفوى وطبيعة انسيابية تلقائية دون ان يتدخل ، ولكنهما فى الوقت نفسه وفى الحقيقة كانا يرسمان مشروعاً أخلاقياً عبر ذلك بدون قسر أو حشو أو امتعال .

وبقدر ما تكون الاخلاقية طموحاً لتعديل الواقع وتطويره تحوى الرواية قسوة تصنع كل من يحتضن الخطيئة مجتمعا كان أو فرداً ، ان — عشيق اللبدي تشاترلى — لم تكن رواية فى الأدب المكشوف ولا تمثل اعلاناً جنسياً صارخاً ، وليسست أبداً رواية لا أخلاقية تستوجب الحظر والمنع ، انما كانت رواية — أخلاقية — جريئة ، وهذا معيار يغنى الاخلاق شكل نافع ، فالاخلاق التى تخضع لقيم أخلاقية ثابتة على ضوءها تتحدد الموازين وأحكام الثواب والعقاب ، هى أخلاق جامدة ، والاخلاق كبناء فوقانى يتغير ويتجدد بمباشرة أو بصورة غير مباشرة رهنا بالتحركات والتغيرات الناشئة فى الكيان الاساسى . ومن هنا نقطة الاختلاف الجوهرية ،

و - لورنس - نفسه كان - واقعيا - فضيح الواقع بدون
- تسر - أخلاقى موهوم ، والضجة التى حدثت لم تكن الا غضبة
حمقاء لا تبررها الا حقيقة واحدة هى انخالية القبح العنيفة المتهرئة
التى حاربت بها البرجوازية وقتا طويلا حتى بليت ..

اما الاهتمام بالعالم والاشتراك فى تحمل العبء المصيرى
للانسان فهو الاخلاقية التى تمنح جلالا وهبة ورؤية عميقة للانسان ،
وان مسألة الاسهام المستمر فى مقاومة السقطه والانحدارية
والانتكاسة الروائية هى المسألة الوحيدة التى منها محسب تنطلق
قيمة كل روائى ومكانته ، كما وانها مقولة العصر التى لا مهرب
منها . ومن هذا المنطلق فنظر باعزاز خاص لجوركى - وكازانتراكى
- وسارتر - فى دروب الحرية - و - نجيب محفوظ - روائى
بمتاز بأخلاقية عالية فى عطائه الروائى الخصب ، وما كانت
تصريحاته مؤخرا عن لا جدوى الرواية ومحاولة انصرافه عنها الى
المقالة أو ما شابهها الا بادرة نرجو ألا يعنيتها ، فالاستمرارية فى
بذل الطاقة الروائية المبدعة تأكيد واع لأخلاقية نجيب وعنونة ببضاء
ناصعة لوجوده كفاعل بقديم فعاليات مساهمة ، فالرواية عالم كبير
ولكن الروائى يتدخل فيها كقدر ، وما هذا القدر برأصد محاسب
بل منظم يعبى القوى والشروط والبذور لانجاز تشكيلات فنية
وتصميمات معقولة لعالم جديد شائق .

ان أخلاقية الروائى ، الساحة تتأثر من حقيقة كونه الماحد
منهما رائدا وجريئا وخلقا
والنكتة والسخرية فى ثنايا
يتضمن محتوى دراما تأثيره لغه ماسار
فى المكان الذى أغفلت خلوطه .

ان عصرنا اليوم أعقد العصور تشابكا وتضخما وصراعا واحتواء ، والروائي كساحر له مؤهلات مدهشة قد يكون شيطانا أسرا يقود القارئ عبر صنيع أدبي تسمو بارتباطها المؤمن بالانسان وبحته من بقعته المضاءة تحت شمس الخلق مغامرا خلبعا أو يكون انسانا فنانا يقدم أشياءه بصدق وحب تدفعه في ذلك غائية والعدالة والنمو الارادى الهادف ، هذا ومن نافذة القول أن نقول : ان أولئك الروائيين الذين ينغمسون في دفقهم الذاتي الررمانسى المشحون بالكآبة والقلق والتناقل والوقوع تحت ثقل — ما من شيء يستحق أن يعمل — و — الحياة فشل ذريع — هم روائيون آمنوا بأن الطريق مفلق وكل الذين همضون بعيدا لابد ان تصفعهم الردة ، والنقطة التى يهربون منها يعودون لها كما يعود الفرائش الى النور ليحترق ، انهم يقدمون التجربة ، وهذا شيء حسن والتجربة فيها صدق ومعاناة ونزاع والبشرية تقبل منهم ذلك لانهم لم يزوروا دخائلهم ، وأولئك الذين لا يقدمون طعاما مسموما هم احتياطي غير مشكوك فيه للباحثين من الشمس التى لا تغيب ..

نظرات فى الأدب الوجودى

لقد أضحت الحقائق التى أوصلت الانسان الى ما هو عليه
حقائق عقيمة أو فى ذمة التخليد النظرى والتكرار المعجب بالمعطيات
الفكرية ثمرة التحصيلات التقديرية والاستقرائية الاستنتاجية .
والمسألة التى تجد فيها المنطلقات والمذاهب الأدبية شكلها الاعلانى
الواضح هى مسألة العلاقة بين (الذات) (والمطلق) تلك العلاقة
التي كانت منذ البدء والى الأزل واقفة وراء كل دفع فكرى وتنور
فلسفى وضخ أدبى . وعبر هذه المسألة يتضح أكثر فأكثر الشد
والجذب بين الذات وبين طرفى المسألة (الوجود) و (اللاوجود)
ومنذ (مالارميه) كادت الاشكال الأدبية أن تنفلت انفلاتا تهويميا
مبهما متعاليا ضاربا عرض الجدار كل المشدات المحسوبة فى مكانية
الوحدود وزمانيته المت موضعة كبعد أساسى وناء للحقيقة . ولم يكن
هذا التعشيق المتصاى للمطلق الا اجالا غيبيا مخدرا للعدمية
واللاوجود وكانت النتيجة وقوع (ريلكه) و (رامبو) وطائفة
الرومانسيين الجدد ذوى الرمزية الخيالية فى شرك الانخراط
بعيدا عن الحياة فجاء تجديدهم اهمالا وجوديا لا يفتقر وزحافا اثيريا
جذابا ولولا أن تكون شاعرية (رامبو) فى هذا المجال بهذا الشكل .
لكان جدبرا بنا أن نقول أن ذلك كله ههمة صوفية واحتلام غيبوبى
لا يجد الاحترام الكافى فى ذهن الانسان المأزوم ولكن العذر انه
كان شاعرا والشاعر مرادف وصنو للجمال !

والتيار الذى يعنى بالتمرد على الاحاسيس وتنشيط الرؤى
بتجوير كل أوقاد الواقعية والحياة جاء بعد تقديس العقل واعلائه
فى المرحلة الأولى ثم انزاله تحت ضربات الاحاسيس والمشاعر
والالتماس المباشر مع المجهول واللاحدود فى المرحلة الثانية وكان
وعلى طريق آخر تيارا يوثق ارتباطاته ويحكمها بالوجود والمرئى
والمحسوس والمدرک كنوافذ ووجوه للعالم القائم عالم الوجود وكان
أن ظهر أدب الحياة كأدب لم تعطه الرمزية والسوريالية والدادائية
كل المعنى وانما قد تغنيه فى غمار غايته القصوى لمعانقة الحياة
وعلى اعتبار انها الشيء الوحيد الذى لا بد منه والذى على صعيده
تسمى كل الحقائق وتنشر وتذاع . وعبر هذا التيار تعرض صقيع
الاطلاقية الى تصديق حاد وهتواتر لاينى يعمل بدون كلال لاحلال
نسبية تشد الحقائق الى (الظرف) و (الموقف) و (الفترة) على
اعتبار ان ذلك يسهل للانسان أمره ويجعل من الفكر والحقيقة
مطواما بيده دون أن يظل هو كعمر نسبي منته وتحت سيطرة
وجبروت اطلاقية قائده ان الحقائق هى التى تحقق أرباح الانسان
فى مسرح الطبيعة ولا يعنى هذا رصدا براجماتيا بل انه وفى
مرحلته أمر ضرورى جدا من أجل تسخير واذلال كل الأفكار
والعطافات الذهنية بنسبية مقرونة بخير الانسان لصالحه فى انشاء
غد قريب أفضل .

وخلال كل هذه المدركات كان لابد من تشخيص الشيء
الجوهري الذى يحمل فى حناياه الجواب الحدى الفاصل بين كل
الفلسفات والأفكار المنظومة باقرار تام للوجود وهذا الشيء يتمثل
بوضع اليد على محرك الوجود وقبطانه (الانسان) كذات ومجموعة
بشرية .

ومنذ القدم والعلاقة بين الذات والمجتمع تتخذ اشكالا واطوارا
متباينة وفى حملة تعرض الذات الى سعي الهجمات (الهيكلية)

ظهرت وجهات نظر متعددة تعلن اعتبار الذات هى البدء فى الوجود وعليها ولها تتوضح وتتحقق كل الحقائق والاستكشافات والنتائج . ومن كيركجارد ومارتن هيدجر ومارسل والذات تدعم وجودها فلسفيا فى صراع حاد ومرير مستعينة بكل ما يعين لدعاة أحقيتها من مصطلحات ودين وتشكك والحاد بغية تخليصها من العبودية المستدبة عبودية المجتمع والكل . وكان أن ظهر الأدب الوجودى مبلورا الذات بصورة جديدة ناظرا للمقاييس والمثل والمفاهيم نظرة أخرى على ضوئها تتبدل كل القيم والأفكار وإذا بكل (مقدس) و (لايطال) ينتقل الى مرحلة جديدة من الفحص والاختبار وإثبات أو نفى المشروعية وهذا الأمر بقدر ما خلق فوضى قيمة ضاربة أطنابها كذلك ولد انتفاضات أدبية مهمة نمت معها التساؤلات الفلسفية باطراد عجيب ما الانسان ؟ ما المصير ؟ لم الموت ؟ ولم الحياة إذن ؟ وكثير ليس الا غيضا من فيض من أسئلة عديدة تطوح بالذهن الانسانى فى مجالات شاسعة ويعيده الغور من الفكر والبحث والتنقيب النظرى عن المذهبية والجهود .

ونظرات بسسبطة فى العلم الانطولوجى نلمح التأكد الكلى للذات جاء كرد فعل حاسم لذويان الفرد فى خضم النظم السياسية والاقتصادية السريعة التبدل والسريعة العطب والانتقال . ويقدر ما ضاع الانسان تحت ظلال الفكر المطلق والعدوى جاءت تحديات جديدة ثابتة ارتأت الابتداء منذ الجوهر والأس فرات فى الانسان نقطة البدء فى الحكاية الوجودية وكذا نقطة الانتهاء وعلى هذا الأساس لابد من تفسير جديد للعلم والعالم والأدب والحقائق .

وعندما يريد الادب الوجودى الولوج فى موضوعاته الصميمة يبرز بوضوح التضاد بشكل سافر بين الانسان (والذات - من الداخل) وبين كل ما هو خارج الذات فيجد الانسان أولا نفسه مقذوفا بالرغم منه فى جوف كون هائل ، القيم وموضوعه دون أن

يتقدمها هو بل جاءته كصاق لأسلافه كانت حاجة وأصبحت عليه ذات سيادة وهذا هو الوسط الوحيد الذى يترعرع فى أرجائه قلق حاد عنيف يعرض الذهن لارتجاجات ، القلق مجرد تقدم وارتداد أو مجرد ارهاصات نفسية تصلح أن تكون أوليات عصابية قد تبدد الطاقات العقلية فى شيزوفرينيا هادمة للشخصية والارادة أو فى نورستانيا نكده . كلا فهنا يكون القلق بشائر لارتعاشات دافعة خلاقة فى احضانها تتواد علامات واشارات لشيء جديد وهذا القلق يعطى لخلايا المخ خاصية جديدة ناقدة من طريقها يأخذ الجدل الحياتى موضوعية جديدة مستقلة . . وكذلك يعطى للحواس تفتحا جديدا تتغير خطوط تمارسه ونقاط انفتاحه مع العالم . الأدب الوجودى عامة هنا يبرز هذه الحقيقة الجوهرية حقيقة النزاع بين الانسان والمجموع الخارجى وقد يظهر هذا النزاع تساؤليا أو تعارضا عاديا أو عداا وتبرها وسخطا أو تمردا كاسحا أو بالقاء أسئلة تحمل فى طياتها جوابا ذا محتوى فلسفى ودون جواب . . وهنا يؤكد الانسان أمرا لابد من تأكيده الا وهو أنه حيوان ذكى ولو أنه خاضع ككل كائن لا انسانى الى نفس القوى والمصير وهنا أيضا يظهر التمرد بشكل مكشوف مؤكدا 'ن فى 'الانسان ، فضلا لأشياء تقاتل الحرية باستمرار وما يتضح أكثر أن هذا التمرد فى الأدب الوجودى قد جاء أروع صورة توهجا ذاتيا خاطفا يهوى كنجم مذهب الى قعر فقدان اللامتناهى وتتعين قيم الأدب الوجودى عند سارتر بشكل مثير ومحرك عندما يحذر من ليرالية التمرد باعطاء أدبه عنوانا حيا وذلك باقراره التام بالالتزام فجاء أدبه أدب التزام وأدب موقف وهذا ما أعاد لسارتر اشراقاته السابقة التى كادت أن تقضى عليها المعطيات غير الموثقة والمأخوذة بتأثير الفشل وانعدام الثقة . ان سارتر وكامو عملاقا الوجودية قد ابتداء بنفس البداية وان اتخذ الاسلوب عند كليهما شكلا مميزا ووصلا الى فترة أخرى جديدة هى فترة (الحى الذاتية) التى أوجت الفكر بأساليب اللالاهان والبحث

اللامجدى وعبيبة الحياة ولامعقوليتها ووقف كامو وقطع سارتر الشوط فقدم بذات تربة فريدة مدهشة هي تجربة الانسان الذى لم توقفه تفاهة المصير عن اعطاء معنى لانسانيته وتم هذا ضمن تسخير دائب نشط واع لكل المدارك والحواس وملكة التفكير وان لم يستطيع تبديل شئ ما فعذره انه لم يقصر ولم يستسلم .

ان سارتر عندما كان يقول : (الانسان عاصفة ميتة) او (الحياة خلو من المعنى) او (العالم نشويش مغنى) انها بذلك أخضع فكره لاستلاب لثيم حذر منه في الفترة التي أعقبت تلك المرحلة . لقد صرخت به جذوره وارتفعت عنده هلعية البرجوازية الصغيرة فظلت تجار بين الخور والاعتداد بالارادة اللامبالية . وهذا الموت والعقم عند سارتر تحول الى تجربة فريدة بعد تعديل التجربة من خلال العمل والالتصاق الامين بالحياة وحيويتها وعضويتها .

ان بعض الأخطاء التجريبية عند بعض المفكرين تتضخم بشكل مظيع في غضون الانطوائية التي تلفهم وتعزلهم وجها لوجه أمام سوء الوضع الوجودى وهذه الأخطاء لن ولا تحل الا بتحريكها مع تيار الجماعة الذى يعطى المعنى للذى لا معنى له وببديل المعايير التى تقيم الأعمال .

ان (روكانتان) عندما يعلن — ليس الغثيان داخلنى اننى الشخص الذى داخل (الغثيان) انها يعلن بذلك الصيحة الاولى التى أضفت على الأدب الوجودى ملامحه الخاصة البارزة . وكامو نفسه تكاد لا تخرج أجواء شخص قصصه ورواياته عن هذا المنطق الوجودى منطق انفرادية الانسان المبهمة واستعراض لا جدوائية جهوده على الأمد التاريخى . ان الشئ الوحيد الذى يميز كامو ويخلق بينه وبين سارتر جدارا فكريا فاصلا هو ان كامو لم يلتزم بالالتزام

دون أن ينكره . بل انه يجعل من الأديب متنقلا حول الموضوعات ملتزما تارة ومبتعدا تارة أخرى لعله فى ذلك يستطيع تعديل وجهات نظره على تفاوت الزمن والمسافة ، لهذا فان العيشة فى تقديره قد استطاعت ان تحكم بكل بساطة الجهود والقدرات والقابليات وعمليات القلب والتغيير ، انها لن تصل الى شىء ولن تبدل أى شىء . ان الأدب الوجودى أدب تحليلى مفسر قوته قابلية الانسان كحيوان ذكى يفكر باقتناع نفسه على الأقل مصورا فى اصفاء النسبة على الحقائق وأطمعته معطيات (هرويد) و (يونج) و (أدلر) عن العقل الباطن واللاوعى واللاشعور فجاء متكلمها متسائلا بائسا متشائما متفائلا معلولا متبردا تسكره حمرة الأمل والخصوبة والرواء والشعاع ويخذه سوء المصير والعفن وقتامة العذاب انه أدب ذكى ولكنه لم يعط حوايا معقولا لعالم تحكمه اللامعقولة ان الانسان فى مسيرته يبحث عن اجابة صادقة مهما تكلفه من التضحية بحيويات وأيجاد وهذه الاجابة الصادقة لن تأتى الا بتخطى مشكلة العذاب الاجتماعى أولا والعذاب المصيرى ثانيا واستطاع سارتر ان يتخطى الشق الأول بمزاوجته وجوديته مع دايكتيكية علمية تاريخية تكاد تأخذ شكلا دوجماتيقيما يستحوذ على نمط تفكيره ووجيه وأبداعه ونتاجه اما الشق الثانى فيبدو انه قد غلب كإم وهدم ايجابيته بسرعة خاطفة . اما عند سارتر فالذى ننتظره ان المعركة ستأخذ شأنا مروعا .

ان الأدب الوجودى فى أوروبا عندما جاء كرد فعل وكتحد للقمعيات والتنظيمات التى كونتها الرأسمالية مذبذبة للوجود الفردى الحر . انها جاء فى محله وكخطوة ضرورية ليسأل الانسان فيها نفسه : من أنا ؟ والى أين أسير ؟ . وفى العالم العربى برز الأدب الوجودى والتقسيمات والمظالم ان (الحى اللاتينى) لسهيل أدريس وأقاصيص — الصمت والمطر — لحليم بركات و — المهزومون —

لهانى الراهب و — جبل القدر — و — ثائر محترف — ونتاج آخر لمطاع صفدى اضافة لعدد من القصص والانتاج الوجودى كل ذلك ليس الا بلورة للفردية والهوس والتحلل والاذابة اضافة لما يقابلها من ارادة وتمرد وتوثب وشجاعة دون ان يشد اجزاء ذلك النجاج وعى اصيل مدرك لشروط التاريخ وصيرورة التاريخ الاشياء وكيوناتها وحياتها انها قفزات مبدعة لكنها مع ذلك ذات أهمية ملغاة لانها لم تصدر عن بصيرة ثابتة متطلعة مستطلعة كاشفة تعتمد فى منحها وعطائها على نضوج فكرى مخصب تنشطه التجربة والعمل . ومع ذلك فقد تصلح ان تكون نقطة البدء وكأوليات لانتاج جذير بالانسان لالتحامه معه بحثا عن الفد حيث لا جوع ولا اسى ولا عذاب .

ان الادب الوجودى يستطيع ان ينتقل الى مكانة أروع وأجدر بطريق واحد هو طريق التثبث بحرية الانسان بنبذ تام لكل سلبية وانتظار ولا مبالاة فى ميدان الفكر والعمل ان (الحرية) و (المسئولية) شيئان متلازمان يقرران الوجود الانسانى بأكمل أبعاده وعطاياه وعليهما وبهما فقط يستطيع الادب الوجودى نفى كل مظاهر التمزق والضياع والهوس والتناثر .

هل أن التوزع أمر طبيعي ؟

بحكم كون الانسان مخلوقا يفهم جيدا ان له غذا لابد من التخطيط له والعمل على استيفاء شروط نشوئه لا بعفوية غير ملزمة وانما بتدبير واسهام يجب التاكيد على شئ جوهري جدا يكون الفارق بين كون الانسان مغامرا طائشا او كونه مغامرا واعيا ، وهذا الشئ قد نصلح له اسم (الوجدان الواثق) وهذه الثقة كمفهوم مؤنسن ضمن نظامية واصلية اخلاقية ، تتعدى كل ذلك لتعطي من الانسان صورة صادقة غير ملوثة وليس فيها وخط تشويه او تحريف .

وهذه الثقة تتمثل في تماسك وتكاتف واتحاد تضامني متين بين العقل والعاطفة والحسد تتمثل بشكل صارم لا لبس فيه عند المقاتل الفدائي وعند الصوفيين الكبار وعند المشيع بضرورة الانتحار العاجل ، اذا اردنا تمثيل الثقة بشكل هرمي فقمته ما ذكرناه ولكن قاعدته ودرجات تسلسله من القمة الى القاعدة تفسح المجال لاطهار نوعيات متباينة من مقدار التلاحم والتماسك الداخلي .

ومن الممكن القول : ان نجاح الانسان — المفكر والاديب — يتمثل اساسا بمقدار اصراره على تحويل ذاته من مجموعة

وحدات الى توحد واحدى متماسك . وهنا تبلور الشخصية نفسها بجلاء ، ولكن والسؤال عن اكبر خطر سرطاني يدمر الشخصية والكينونة والمشروع التاريخي للانسان — فى أن يؤرخ عظمته — يدعونا للإجابة بدون تسويف حتى نضع ايدينا على هذا الخطر المرعب الذى يهدد كل المقاييس الاخلاقية والجمالية للانسان ، ان هذا الخطر هو (التوزع) .

فما هو المقصود بالتوزع يا ترى ؟ التوزع فى الواقع هو فقدان للجوهر ، والجوهر هو معنى الانسان ، فكما ان العناصر فى الطبيعة تشير اليها برموز كيميائية للتدليل عليها فكذلك لا يمكن فهم الانسان الا بنجوهره غير الغشاش ، وهنا يكون الجوهر رمزا لمعليا صائبا يعنون الانسان ، وبذا فالتوزع هو فقدان الانسان لهويته علما بأن أولئك الذين يحملون عدة هويات يقدمون اسلوبا دينيا متهاافتا بواسطته يرومون سلب الانسان أثنى شىء يقوم انسانيته وهو الحقيقة . ان المقنع يحل هويتين أو أكثر أما الذى يقدم هويته بصراحة معلنا فيها ما له وما عليه فهذا قد نجح الى حد ما فى استئصال التوزع من نفسه ومفكره .

ان عدم التطابق بين القول والفعل هو مظهر توزعى واضح ، وكذلك الانشراح فى مناهات منطقية ومكرية متعارضة هو مظهر آخر خطير من مظاهر التوزع . ومن أجل ان نتوصل الى بعض المدالوت المهمة لابد ان نبتدىء منذ النقطة الأس . المهم وقبل كل شىء ان يفهم المفكر والأديب ويعى وجوده الأرضى كإنسان لم يكن له الخيار أبدا فى حضوره الأول ، وبعد ذلك يدرك أن هذا الوجود قدر لآبد ان يعيشه بكل طاقته ، وهنا يتحول الانسان الى مرحلة جديدة يجعل فيها لنفسه لهوا جديدا ، ان يجرب ويتمرن ويكتشف ويحول من أجل ألا يبقى وجوده مبددا بتلقائية تائهة باردة والتجارب طبعاً لن تكون فى عالم لا وجود له انها تكون فى عالم الأرض ومجالها

ولكنها وبحكم التجدد وتوسع المدركات والاكتشافات تنتقل الى عوالم أخرى أوسع . وضمن كل ذلك لابد أن يكون الانسان مدركا تماما لطبيعة النظام والمرحلة التى يحياها ، وهذا الادراك ضرورى جدا حتى لا يبقى ذلك الانسان وسيلة عاطلة ، ان الانسان بقدر ما يوجه الأسئلة يكون هو الجواب فهو الاول والاخير ، ولذا ليس مشرفا أبدا للمرء أن يقول بأنه لا بدرى شيئا ولا يريد أن يدري ، وتلك الجهالة العمياء هى نفسها قد تكون ستارا لخبث ما يجرى وراء تلك الأقوال .

اذن لابد وبحكم المواجهة الفعلية بين الانسان والكون من أن يتخذ الانسان موقفا ، وهذا الموقف ليس شيئا ايدلوجيا أبدا كما وأنه ليس من قبيل الانخادات التى يحق للانسان الأخذ بها أو تركها ، ان لموقفه هنا رد فعل تجاذبى لا معدى منه ، فالانسان يلهم أولا لأن ملكة الفهم هى التى تبلور نفسها ، ومن ثم يتخذ موقفا لان ذلك ليس قرارا وانما صفة بيولوجية اكيدة . وعلى اعتبار ان معنى الانسان هو ان تكون الاشياء واضحة غير مهزوزة ، اذن كان على الانسان — الفكر والأديب — ان يقدم الاشياء تلك بصدق لا رياء فيه هذا دون ان ننسى دور التجربة ، فقد تكون التجارب معدلة للمواقف فلا بدخل فى البال ان ذلك بشكل تناقضا أو توزعا فالواضح ان اتخاذ الانسان موقفا ما لبس بدعة أو امتياز انما هو ضرورة فعلية ناجزة وحتمية تتقرر شأنها فى ذلك شأن التحركات والروابط والعلاقات التى تحكم القوانين الفيزيائية والسوسيولوجية .

ومن أجل ان نوضح لأنفسنا مفهوم التوزع كتشئت داخلى ولا بقينية وترددية باهظة وثقيلة الوطأة لابد أن نقول ذلك لبس ملزما بمراحل زمنية ، انما يبدى كله فى انعكاساته الواضحة فى كل التصرفات فى الحين الواحد أو من حين لحين . واذا كان ثمة تناقض فى الفكر أو فى الموقف عند مفكر أو اديب تجاه قضية معينة

جليها برأيين متضادين تفصل بينهما فترة زمنية ، فعلينا ألا نكون مغالين ونتعجل اتهام ذلك المفكر بالتورع . لقد كان في (كامو) شيء ما يحتاج نفسه وظهر هذا الاحتياج في الفترة الأولى من عمره الفكري متعانقا مع الآخرين فتبنى (كامو) القضايا العامة — قضايا الحرية والكفاح — بايمان وايجابية عالية ، ولكنه في الفترة الثانية والأخيرة امتدت ظلال المعوانية كئيبة كادت أن تودى بنشأته الإيجابية الهادف لشأو بعيد ، أنه اتخذ موقفين ازاء الانسان ، موقف الإصرار والثقة والاعتناع بضرورة الخلاص والتحرر ، وموقف الانكسار حيث (الموت بفرض ظله على الأشياء) ان ذلك لم يكن توزعا ، انه تعديل فكري اختارته نفسية كامو وحالته هو ، ومن حقّه ان يعدل تجربته ولو ان هذا التعديل بخضع في قاموس الفكر الفلسفي الى قسوة النقد ونجرحه لقد كان (بطرس) رأسا شريرا يتعقب (المسيح) وقوة اضطهادية ، ولكن بتسمر عيسى على الصليب أصبح (بطرس) صاحب الاعلان بوساطة المسيح كمنقذ ومخلص للانسان من عقاب الله . وهكذا فاشستيون ينقلبون الى دعاة سلم ، وعنصريون يتحولون الى انسانيين ، ومسالون يتحولون الى طفاة اعتدائيين ، كل ذلك يكون مبررا فيما اذا كانت التجربة الذاتية معدلة على اساس الاختيار والاقرار الفردي ، وهذا لا يمكن أبدا اعتباره مظهرا توزعيا ، لاسيما وان مثل هذه الحالات في تعديل الفكر والتصرف تكثر في المجتمعات التي تمثل الانتاج الأسبوعي والمجتمعات شبه القطاعية والمجتمعات التي دخلت الصناعة في مدنها الكبرى وبقي الريف بادارة القطاع والمدن بادارة أصحاب الرساميل الجدد . في هذه المجتمعات يجب ان يكون الناقد حذرا

فى تفسيره وتشخيصه للسلوك والاجراء الفردى ، فبين ان يكون ذلك السلوك تعبيراً عن توزع او يكون قراراً داخلياً نتيجة احساس بالخطأ وضرورة التعديل يجب على الناقد ان يمتلك الفطنة والثانى ليقول كلمته دون اجحاف ، والناقد سلطة عليا فلما ان يكون قاضى حق او يكون سفاحاً جديداً .

ان اقل الفاس وقوعاً فى مأزق التوزع هم أولئك الذين تشبعوا تماماً بحقيقتهم (بجذورهم الاجتماعية وايدلوجية طبقتهم) واكثر الناس وقوعاً فى التوزع هم الذين يجدون فى أجوائهم الداخلية شيئين ، (الجذور والتمرد على الجذور) ولكن هل معنى ذلك اننا ننكر الصراحة والصلابة الفكرية والموقفية على بعض المتمردين على اساسهم الطبقي ؟ او هل اننا نكرر حقيقة كون بعض المنسجيين (طبقياً وفكرياً) واقعين فى توزع واضح ؟ طبعا لا ، والا لكانا فى ذلك قد ساهمنا فى تجميد الفكر بشكل دوجماتيكي سادى يستهدف امانة الحقائق باسم التشديد على الحقائق .

ان المثقفين من البراجوازية الصغيرة يعيشون امتحاناً عسيراً فهناك امامهم اعداء كتبرزن الجذور الطبقيّة والعادة والتقليد واللاشعور الجمعي الموروث وعدم التكافؤ مع التجربة أحيانا وهم لا يملكون الا السـاذح الايدلوجى والاعتداد الذاتى ، وفى غمرة الصراع بين الاعداء والسلاح تكون المعركة خطيرة جداً فالذى يقتحم المعوقات يعالج نفسه بقتة ، اما الذى يدنعه فكره ولكن تخذله نفسه فهذا هو الذى يقع ضحية للتوزع والقلق والفوضى الفكرية . ان الانتكاسات أحيانا تخلق توزعاً خطيراً مدمراً بحيث يبدو الانسان

صريعا لا يستطيع ان يكون متاكدا من نفسه ، فيقف عاثرا جائرا لا يقوى على اعلان وجهة نظره ، ان هذا الانشطار بين الفكر والقدرة على خوض التجربة يدل دلالة اكيدة على ان الفكر لم يتغلغل بصدق فى اعماق الفكر ، ان المقولة السارترية (الأشعة تسقط على المعنى) قد نعطينا بعض النفع ، الوعى هو المعنى الذى يعنون ويسمى الاشياء ، والواعى لابد ان يلتحم مع فكره ووعيه، وضمن هذه المسألة يتلاشى التوزع لان الانسان يكون (وعبه) ويكون (كلمته) لا غير ، لذا ماالتوزع هو فصام خطير وتجربة هشة رخيصة ، وعموما ليس التوزع أمرا طبيعيا ، انه شذوذ وآفة يجب ان يتجنبها المفكرون والكتاب حتى لا يقعوا أسرى فى يد الشيطان ولا يقولون (نعم) و (لا) فى وقت واحد .

القسم الثالث

البطل في رواية « الشك »

الحقائق تتبرعم على متن الكلمات وبدون الحوار يظل الانسان ظلا بلعق نفسه ، فى المنطق مثلا تنشط كل قوى الذهن وتدخل الاحاسيس اخصابا ملتها فيقتسب الإدراك فى مجالات ومناح متعددة ولكوننا لا نريد ان نكون أنصاف آلهة فائنا لا نجد لذة فى التفاهم على طريقة (بلوتارك) حيث يتبلور الصمت كلغة وحيدة بين الآلهة وبنفس الدرجة لا نرغب ان نحول الى ثرارين حقى .

وبين ان يخاطب الانسان زميلا له ، أو يكلم أشياءه أو يحاور ذاته لابد ان يفرر شئنا موجبا يستقطب كل عمليات الوعى العاملة ، وهذا الشئ هو (المواجهة العنيدة) ، فمن أجل ان تكتمل مساحة الذات ضمن حدودها المعقولة لابد من الفوص ، وهذا الفوص ليس انفقادا وتلاشبا بقدر ما هو عناق مع جذور الاشياء .

المفكر دوما يحن لجذور الاشياء ، دون ان يحول نفسه الى صنم نرائى أو مومياء نعشق اسمها ، بل سعبا من أجل امتلاك الاشياء امتلاكا نادرا ، ان الفهم الحقيقى للاشياء يكسب المتفهم سلطة علما ، وأخطر مرحلة فى تاريخ الفكر ، والتي تمثل الانزلاقة الأخاذة هى عندما يحتدم الحوار الداخلى . فبقذف نفسه بسرعة موزعا فى افكار ضخمة غريبة متناقضة ، واذا بكل ما يقدمه الكاتب

او الروائي من حشد من المعلومات والأفكار الكبيرة ليس الا شيئا رخوا وبذا يتحول الجبروت الى هزيمة .

لذا كانت وستظل نقطة (الثقة) هي النقطة الوحيدة التي تتسمى عندها الفلسفات ، وسواء أكان النتائج صلبا أو مهزوزا نجد ان المعيار الناجح الذي يقدم لنا هوية المنتج ، قد أصبح بأيدينا .

معد (كولن ولسون) انفتحت كل الانابيب ، والشهية بدت نهمة تلتهم كل الفطائر ، لكن فطيرة (ولسون) الاثيرة لم تختف عن بصيرتنا ، وفي منزلقه ظهرت الهشاشة جلية واضحة ، والصلادة التي يحتاجها المؤمن بالانسان تسربت موعودة في (مكنتات ريلكه) المذعورة وراء اتجاه مبهم لا مجد .

في (الشك) ، وجدت نفسا روائيا مسلما ، لكن ولسون لم يقتصر في روايته تلك على التأكيد على (الاثارة) والا — فيها اذا اعتقدنا ذلك — كنا أغبياء تماما لقد شاء أن يشحن روايته بتوترات فكرية . كثيرا ما حاول أن يعالجها متدرجا في ذلك عبر معالجات متباينة ، ترى هل نجح في ذلك ؟ وهل قدم لنا شيئا سحريا مذهشا ؟ أظنه قدم لنا بعضا من ذلك لكن الذي لا يمكن أن يبقى مستورا هو ان معطيات ولسون قد ألفت — وبشكل لا لبس فيه — نفسها في أحضان عدمية من نوع أكثر غرابة .

ولا مانع ان تظهر عدمية في (البراعم التي لا جدوى لها) او (اللبيب الذي لا يحرق) او (المجهول الذي يؤكد صحة لا) كما يفرق ذلك أحشاء (جوتفرد بن) أوفى احتوائية (اللامسمى) لكل شخصيات وايضاحات ولسون لقد تكلم (كافكا) و (كامو) و (ولسون) عن حياة يزدريها العقم ، ولكن كافكا كان أكثر توفيقا

عندما اختار العالم وأراد تصوير التفاهة التي يكبل الإنسان بها نفسه . عنده لم تكن التفاهة قدرا ، بل شيئا سيئا ، ترى اليس بمقدورنا ان نجرى التجارب فى محبطنا من أجل اجتثاث جذور الشيء السيئ الذى يأكلنا ؟ انها تجربة بدولوجية تماما ولو ان هذه الببولوجية تكتسب طابعا سسيكولوجيا ينقلها الى تأملات وبحث وتحصيلات أكثر تعقيدا ، وان (مندل) و (بابلوف) وأضرابهما ليسوا الا مختبرا للوعى الإنسانى الذى لا بصمت ، ان الحقيقة تصرخ من وراء آلاف السناثر المسدلة : (هذه أنا) ، ولكن الطريق الذى يفتح الباب هو وحده الذى بنشده الوعى . ان الإنسان ليس (امكانية) فحسب بل هو وبإيجاز (ممكن) ، لكن هذا التمكن يظل مربوطا طبعا بحلقات الوعى وأعمالها واستداراتها ، والوعى الإنسانى (الكهل) هو فى دور (الطفولة) بطريقة التقسيم اليونانى لمراحل عمر الإنسان .

عند (ولسون) الامكانية نفسها أصبحت رضا ! ولابد ان نكون دقيقين جدا حين نقول ذلك ، لان ولسون فى معطياته أكد كل الاشياء ونقض أغلب ما اكده ، لذا فمشكلة انتمائته (سلبي او ايجابا) ووقوفه فى معسكر فكرى ما هى مشكلة يحتاج تعيينها بوضوح الى سمعية نوعا ما ، لقد حول جميع الحقائق والمعلومات والمدرجات الاستمولوجية والتراث الفكرى البشرى الى رموز وأحلام ودورات غامضة ، وكان نجاحه هو انه قذفنا فى فلك مسعور فقرأنا بتلذذ عن (لورنس) و (نجنسكى) و (كبركجارد) و (باسكال) و (أندريائيف) وكثير من الاعلام ، لكن الشيء الحقيقى الصلب والوحيد الذى كان الشاهد الأول والأخير على كل أولئك ، والذى كان صاحب الأرض والدار بقى مجهولا من هذا ؟ أنه وكما هو مدرك (المجتمع) ، لقد كان المجتمع ودرجة نموه ، وتفاعله ، واحتداه ، وقواه الفعلية ، وقوانينه الخاصة (كشىء حيوى) مختفيا فى أغلب الأوقات عن بصيرة (ولسون) اللافتة ،

ولا شك أن هذا يكلف الكثير فالبناء يظل بلا صرح ولا تصمد المقومات أمام صوت الجيل الانساني .

فى رواية (الشك) ظهر (جوستاف نيومن) البطل الرئيسى للرواية والمحور الذى تدور حوله وما (تسسفايج) الا (عريف الحفل) ، ولقد شاء ولسون أن يمزج شيئين باقتدار جيد ، بين (البوليسبة) التى نفتش فى كل أجزاء الرواية ، وبين (الفلسفة) لكن أغلب القراء يرون تماما أن عنصر البوليسية فيها كان أكثر من عنصر الفلسفة ، وهذا ما جعلها مدهشة أخاذة .

ما هى الأفكار التى عصفت بنيومن بشكل خارق وماجن ؟! انها تلخص فى موضوعات (الإرادة) و (التنويم المغناطيسى) و (حبوب الحقيقة) الشئ الذى أراد له ولسون أن يكون الضجة !

كان (جوستاف نيومن) يهوديا أحس باضطهاد النازيين لليهود ، وقتلوا صديقه (جورجى) ، أحس بعدها بهيل للانتحار ، ثم للجريمة ، وتمنى أن يمثل دور (سبد الجريمة) وبعد ذلك تخلى عن هذه الفكرة ، ولكن الملابس التى صورته قاتلا أنه كان يعمل سكرتيرا عند شعب مسن مريض ينتحر هذا الشيخ بعد ذلك بفترة وجيزة خلفا أموالا لنيومن ، ويتكرر ذلك الموضوع ويزداد عدد الضحايا ، و (تسفايج) البروغسور وأستاذ (نيومن) القديم يتتبع كل ذلك ليرى : هل أن نيومن الوديع والبالغ الذكاء برضى أن يكون مجرما عاديا ؟

لعل من التجنى أن نقول بأن (نيومن) هو الوجه المثالى الذى اختاره أو يفكر باختياره (ولسون) ولكن هذا لا يمنعنا من القول أن (نيومن) لم يكن الا بعضا من (ولسون) أن ولسون أعطى من دم أفكاره الى (جوستاف) و (تسفايج) عسى أن يجد بعض الهدوء والرضا ليتكلم من الشئ الخطير الذى ينفل فيه بهرارة

(التناقض الهائل) ان ولسون امتداد للروحيين والمثاليين ، فى الوقت الذى يتغذى فيه باستمرار من افكار الماديين ، وهذه الميتافيزيقية الغنية ليست الا صوغا لم يتح لها طرازها القدمى فترت بردائها الجديد .

لقد تكلم ولسون عن الاسوياء الذين يفكرون بنظام منضبط وبقوة عجيبة دون ان يقف هناك فى أفق الماضى القديم شبح عقدة أو نقض أو خلل ومع هذا جاء ما ذكره قليلا بالقياس الى ما كتبه عن اولئك الذين كانت حياتهم تصرخ باللوث والعار والمرض والعقد ، وشعلا تكلم عن (شكسبير) و (دانتي) و (كيتس) بنسب ضئيلة محدودة ، فى الوقت الذى تها فيه فى دماغه اعداد ضخمة لشخصية (نيومن) التى أخضعها حقلا لتجاربه ثم رمى بها الى الناس ليقولوا رأيهم عنها .

ان (نيومن) عاش على أرضية مائلة عندما كانت الأرض الالمانية أرضا مستوية تماما تمرح عليها الالمان ، اليهود كانوا آنذاك يرسمون طريقهم لأنفسهم تحت اجبار خارجى ، لقد كان الضغط العام ضدهم بهيجان لا تسوية معه ، وهم لم يتصرفوا أبدا بالشكل الذى يفهمه الرجال ، بل تحولوا الى أقلية تجيد الاختباء والمكر ، وهذا الضعف الذى يكاد يتخذ طابعا أخلاقيا مميزا وعاما قد لا ينفى حقيقة وجود شجاعة فردية هنا أو هناك ولكن حتى هذه الشجاعة لا تظهر على طريقة (الجنتلمان) حسب المصطلح البرجوازى بل تظهر من حين لحين كأنتماض انتقامى بعيد عن طباع الشهامة .

ان (العقد) أو (المركبات) Complexes هى قوى حركية مستقلة ، وئرة تخالف نى اتجاهاتها أداة تقييم الواقع وتكيف السلوك للشخصية وتتكون من مجاميع متعددة تشمل نزعات محرمة لا تنسجم مع آداب المجتمع وتقاليده أو تضم ذكريات وخواطر مؤسومة بسمت

انفعالية مؤلمة ، وبذلك تنطوى هذه العقد ضمن العوامل النفسية المباشرة للجرام (أكرم نشأت ابراهيم - علم النفس الجنائى) .

اذن كانت (العقد) تتحكم فى قوى (نيومن) الذهنية والجسدية والجنسية بسبب من أن عينيه تفتحتا على المعاملة التى يقابل بها اليهود وقد كان بإمكانه وضمن اسقاط قاس لنفسه تحت وهج الشك والتجربة أن يفهم لماذا كان كل ذلك ؟ الاقلية تماما كالانسان الفرد ، فالانسان الذى يقاتل دوما بنبل ومن الامام لا يفرى بأن يكون صيدا سهلا ، وحتما لا يقف وحده بل يدعاه الأصدقاء ، لكن الاقلية اليهودية كانت وكما هو جلى الآن قوقعا تتم فيه بستر وخبث دورة قديمة لطقوس بالية ، وعندما وقعت الاقلية تلك فى المانيا ، كان ذلك استحقاقا ، وشيء آخر لابد أن يسأل (نيومن) به نفسه لماذا لم تتم تلك الاقلية لتأثر لنفسها ؟ هل أن غريزة حب النوع وبقائه وجدت طريقها لديهم فى الاستسلام والاستخذاء والوقوف فى الدهليز المظلم كدساس ابتز يخاف المواجهة ؟ الظاهر ان (نيومن) ظلت يهوديته تحكمه ولو بوضعية أخرى ، وعند الانطواء تتجمع كل الاشياء (الأعمال وردود الأفعال) (الشروط والانعكاسات) وبذلك قد يتحول القوقع الضعيف الى لغم أخرق .

من هنا كانت العقدة الأولى ، وحيث يبدو الفرد وكأنه خاضع لقوى لاشعورية غامضة تتحكم الى مدى بعيد فى تصرفاته ومجمل تسلكاته ، وهنا تتأكد حقيقة التحيز المسبق كأصرار لا يحد فى الضرب على هدى معان مشوشة غامضة مكدسة فى الباطن ، وان محاولة (الحياء) أو اتباع طريق (مثالى) لا علاقة له البتة بالماضى ليس الا خدعة ذليلة يراد بها نفى خضوع ذلك الشخص لعقدته المعروفة ، انه وبلاستعانة بكل مآلديه من قابليات طريق جديد بحيث لا يبالى أبدا ومواهب وقدرات يحاول أن يوغل بماضيه

وتأريخه (تأريخ عقده) ولكنه مهما بالغ فى ذلك يظل مشدودا الى لعنته !

وان اللعنة ليست كما يثبتها (بايرون) على نفسه وعلى كل من يتصل به ، وليست القدر الموهوم والجزاء الذى لابد منه عند المتوحدين والمنعزلين والذين يمتصون ضوضاءهم الداخلية بصمت وكآبة ، ان اللعنة هى التأريخ الذى يؤرخ تسلط العقدة كقوة مبهمة عجيبة تحول الانسان ومثاليته وواقعيته - فى نفس الوقت - الى مأجور مسكين لا يميز بين الانتقام والخلق وبين الرعونة والتأمل .

نقطة الشذوذ الاولى فى (نيومن) انه لم يستطع ان بجابه نفسه بجدية وبسالة لقد كان عليه ان يرتد قليلا الى الوراء او الى الجوانب ، او على الاقل يتزحزح عن مكانه ليفهم مرة اخرى اين هو ؟ وهذا لا يكون الا بعد ان يواجه قومه اليهود بتاريخه أصيلة ، ان الانسان عندما يتحول الى مؤرخ غير مشكوك فيه يستطيع أن يملك خصائص نبوءة ، وان لم يكن بقادر على امتلاك ذلك فانه يقدر على الاقل أن يفهم تربته بأصبعه دون تفلسف (هيدجرى) . ان الذى يربد معرفة تأريخ قومه عليه ان يحافظ على مسافة تقف بينه وبينهم . ومنها يتمكن على الاقل ان ينظر بعينين تلتزمان أبعاد الاشياء . وهذا ما فأت نيومن ، واذا بذكائه الذى أظهره (ولسون) فى مناسبة وغير مناسبة ، هو ذكاء تجريدى مشدود الى ترميز معين ، الذكاء ومنذ البدء هو انتصاب بوجه الحقائق المتعارف عليها، هو فحص للكيونة وللجتمع ومن ثم تكتل مسيرة الذكاء ، أما ان يكون الذكاء مقصورا على مسألة التوازن الاجتماعى ومسائل الاضطهاد والتأريخ والطبائع السيكولوجية للأمم والجماعات ، فهذا ما بخلق الشك والتساؤل عن أية دواعى تكمن وراء كل ذلك .

لماذا كان اليهود نموذجاً للجماعة الممثلة للغدر والجبن والوضاعة والنصب ؟ لماذا أرتضى اليهود وضعيتهم تلك وتقوقعوا عليها محولين حتى تصرفاتهم العادية الى قلوب دينى متزمت بغباء، هذا ما كان على (نيومن) ان يناقشه بثورية مطلعة لا تؤمن بالعجز والردة والاستخذاء والعصبية ، لانه بعد ذلك لا شك أنه سيفهم أن قومه لا يسناهلون كل تلك التضحية بالنفس السوية وكل ذلك الانخراط فى عالم الشفوذ والاحتياى وربما الجريمة ! ان الانسان لا يلتحق بقومه الا بالقدر الذى لا يجد فيه عبثا على ضميره والتأريخ حافل بالشواهد الكثيرة التى تبين أهمية المعتقد ، واذا بأولئك المؤمنين بأفكار كبيرة جديدة يتخلون عن قومهم الى حين مسى ، وان افتخار (المتنبى) الشاعر العربى الكبير لم يكن مستهجنا اذ قال : (لا بقوى شرغت بل شرفوا بى وبنفسى فخرت لا بجدودى) ، ان هذا اللامنتهى العظيم كان اصيلا جدا لانه لم يضع نفسه تحت اقدام التقلبد والاستكانة والنعومة كان مقدسا قبل كل شىء وافضل من كل روابطه الاجتماعية .

وحيث ان الرلة المظرى يؤدى الى زلات واخطاء ، فقد كان من المنتظر ان يتحول (نيومن) اليهودى الذى طوقته العقدة وأحكمت عليه شباكها الى شخص شاذ يمتلك غرابية مذهلة وسواء اكان (ولسون) يلبح اذلك عندما حاول ان يلقى ضوءا معينا على الحب المتبادل بينه وبين صديقه (جورجى) - الحب الجنسى - او بعرضية مصادفة ، فالحلم والمؤكد ان (نيومن) لابد وانه اراد ان يرمى فى طريق يحقق فيه سطوته الخاصة (انتقاما للاذلال والعسف الذى عاناه هو كائنسان) ، والشبهات نفسها تعقد من ذلك لان (نيومن) يتصرف ببندوبة لثيمة حاقدة دون أن يبرهن على أنه انسانى حقا ، والا نمنذا الذى لا يفهم اصرار (نيومن) على روحه وعقليته اليهودية عندما لا يلتفت الى (تسفايج) استاذة البروفيسور فى أول التقاء بينهما بعد ذلك الانقطاع الغامض والملىء بالالغاز ،

فى الوقت الذى يلتجئ فيه اليه عندما يقع ونحاصره الدروب
سادة نفسها بوجهه ، وهل ان الامكار ووجهات النظر المتفلسفة
تكفى لتبرر هذا النصرف اللا أخلاقى ؟!

يتكلم كولن ولسون وبلسان (نيون) عن الارادة ، وبالفعل
وبنظرة ظاهرية سطحية سريعة نستطيع أن نتصور أن ارادة
(نيون) كانت جيدة ، ولكن ذلك ليس موضوعنا ، فولسون يؤكد
على الارادة هنا وبشكل فلسفى يجد تطبيقاته على تصرفات نيون
التي كانت بريئة حسبها معتقد بل ومخالصة للحقيقة ويتصورها
الآخرون وعلى رأسهم (تسفايج) أستاذ وصدق والده والأسرة
اجرامية مهولة !

شئ بسيط يلوح لى أنه ذو بال فى موضوعنا ذلك ! ان
المجنون يأتى بتصرفات واقوال كدبرة ، وفى بعض الأحيان تدفع
ضمن اقواله حكمة ، وهذا ما أكد على موعظة (خذ الحكمة ولو من
فم مجنون) ، وبالنسبة للأخذبن ، هذا شئ فى محله ، لان المشتري
يريد الشراء مهما كانت مهزة البائع وصفاته ، ولكن الذى اعطى ؟!
ما حقيقة ما اعطاه بالنسبة له هو ؟ طبعاً لم يقل المجنون الحكمة
لأنها حكمة بل اعطاها ضمن ترهاته وخزعبلاته وهذره الذى لا معنى
له ، انها تتحول بشكلين ، الأول كما يفهمه السامع كمعنى حكى
ذى أهمية والثانى كما قاله المجنون وكحلقة فى سلسلة جنونية
مطبقة ، والنتيجة اننا لا نعددها حكمة ولو انها تخيل لنا كذلك (لانها
تذكرنا بحكمة) ، والسبب لانها مقطوعة تماماً عن ادراك قوة كبيرة
فعالة اسنعان بها الانسان لاثبات هويته ، ان وصف الانسان بأنه
ذو ارادة يعطيه امتيازاً خاصاً أمام الحيوان ، والارادة بحد ذاتها
هى حيوية ديناميكية هائلة بمقدورها أن تتحكم بمصائر الاشياء
والمحبط الى حد ما لذا فالارادة هى اراحة فعلية لكل ما لا يرتضيه

الانسان ، انها قرار ذاتى جرىء غير ملزوم بمثبطات معينة ، انها تعنى الاندماج والمثابرة والمغامرة والمخاطرات ، ولاول مرة وباسم الارادة يتحول الانسان الى قوى لا محدودة وغير مقيدة لذا فليست الارادة هي مقولة من فم مريض ، او من الاعيب معقدة ، ان ارادة المعقد هي الانعكاس الحاقد واللعين لوجه العقدة السبىء ، لقد تغنى (نيتشه) كثيرا بالارادة حتى اقترن اسمه بها ، سائرا فى ذلك على هدى (شوبنهاور) ولكن بشكل أكثر الحاحا واغناء لمفهوم الارادة ، لكن النقطة التى لم نلتفت اليها هي فى حقيقة الفكرة نفسها . هل ان الفكرة معزولة عن الدور العملى للانسان أم ان الاقتران والملازمة موجودة بينهما ؟

ونيتشه لم تكل شنتاه المصومتان عن النطق بالارادة ، لكنه لم يقدم عملا يتوازى مع عشقه للارادة ، من الجائز أن نقول انه فيلسوف بهتم بعالمه الواحد فقط ، عالم الافكار والتأملات والتصور لكن (أفلاطون) ومن قبله (سقراط) ألم يكونا فيلسوفين ؟ والذى قدماه هل كان مجرد محاورات وافكار ، اننا نعلم ارادتهما فى التجوال وفى بعض المعارك وفى تقبل الخطر ، وفى اجترار كأس السم — ونعلم اليوم قوة ارادة (رسل) — فى اصرارهما النبيل على الدفاع عن الانسان والحربة والوقوف ضد الاضطهاد والبربرية ان الشئ الذى نستخلصه من ذلك هو ان ارادة الأشخاص الاسوياء هي ارادة واضحة فعالة بعكس ارادة الحكوميين بعقدتهم حيث نجدهم مدفوعين بخاتم النقص بحيث يظل الواحد منهم منحرفا سائرا فى متهات غريبة . ان الارادة عندما يتكلم عنها جوستاف نيومن لا تعنى شيئا وقيم بنا ألا نسمع عنها ، لانها أولا غير مرتبطة أساسا بالارادة الجماعية (ارادة الانسان فى الأ بطل بل يتخطى) وثانيا لان هذه الارادة نفسها كانت تروم تحويل الانسان الى جزء خاضع للتجربة وكلمة اجلال حقيقى للانسان لم تصدر من

فم (نبومن) ، اذن ما فائدة الثثرة بمفاهيم ومصطلحات الارادة والوعى والصفاء وسواها مازالت غير مربوطة بواقع الجماعات الانسانية ؟ ان ارسقراطية الفكر تتجلى هنا وبالوجه الكريه من السفسطائية عندما برتشف المتحاورون البراندى أو الشـيرى ويناقشون كل القضايا فى مضساء عال دون ان تكون أرجل تلك الأفكار على الأرض واذا بد (نبومن) يؤكد على أبحاثه الخاصة المشوبة بالغموض واللاجدوى فى الوقت الذى بتحدث فيه الجميع عن خطر النازبة وويلاتها وهدى معاناة الجماهير منها . ان حبوب (النيوروسين) لا نستطيع أبدا اعادة الصفاء الى ذهن من يكتوى بنبران الحروب والمجاعات والاستغلال والتقتيل ، كما انها أعجز من أن تقضى على العادات . وهل ان العادات مجرد تصرفات واعتقادات عادية فردية بحيث يستطيع هذا النيوروسين انهاءها ؟ ان التقاليد والعادات لها جذورها وصفتها الاجتماعية وهى مرتبطة بالكيان المادى والاجتماعى للانسان بحيث تكتسب صفة أخلاقية حساسة ، ان القضاء عليها لا يكون الا بازالة شروط نشوئها ، وهذا لا ينم بحد ذاته ضمن بساطة بعقدها الساذج فحسب !

والارادة نفسها ليست شئنا اذا لم تكن مدركة تماما للضرورة وقوانين التطور وحركة القوى الاجتماعية ، فالارادة تعجز عن تبديل نظام لم تحن بعد فترة انتهائه تأريخيا ، كما انها تعجز كل العجز عن ارغام التطور ودفعه للسير فى طريق آخر لا يتلاءم مع مقتضى الشروط الأساسية والكبائية ، ان الارادة ليست زعبقا أو قوة شيطانية ولكنها وبحكم كون الانسان مخلوقا ينشدد الحقيقة قوة برومبشوسبة شعارها الا يكون الانسان محروما أو مشدودا الى عجلة اليهود والضعف واللامعرفة . قد بطلو للانسان ان يكسب مؤيدين كثيرين فيما اذا اطنب فى محاسن الارادة ودورها الروحى ، وحتما سيحسن الشاب بحياة جديدة تحوله الى كائن شجاع مفتون

بمسوهرمانينه ، والمراهقة الفكرية تغلف الارادة بعبارات تمجيد لاحد لها ، ولكن العالم لم تغيره أبدا ارادات الطيبين ، وانتفاضة نيزك أو كوكب قد تحدث التباسا جديدا أو شغبا ما لكنها لا تبدل نظام المسيرة الكوكبية !

ان الارادة هى اقتدار رهون بالوعى وليست من أعماق المردة وهى تعتمد على التركيز والدقة ونظام الجهاز العصبى الحساس ، وتعاون القوى العقلية والجسدية بتضامن متلاحم لا ثغرة فيه وهى على العموم لا تعطى الانسان جناحين لكنها تمكنه من تحويل الأرض القفراء الى أرض معشوشبة خضراء ، ان عزل الارادة عن الوعى — وطبعاً الوعى مرتبط بالاشياء وانعكاساتها — هو محاولة فاشلة لتحويل الارادة الى عمل سحرى لا يجيده الا الشياطين ، ومازال التعاقد بين (فاوست) و (مفيستو) غير موجود أصلاً فالانسان يظل فى مملكته متكلماً ولغة الانسان لا بمصطلحات الشياطين !

ان السفاكين القتلة وعتاة المجرمين هم ذوو ارادة حتما وكذا الثوار ، لكننا نكون خاسئين تهما اذا عايننا الثوار الذين يقاتلون من أجل ألا يكون هناك خط أسود فى الجباه ، كما نعامل الاعتدائيين ، ان الاعتدائى ومنها كانت ارادته جبان مازال يصر على تمثيل ارادته بهذا الشكل البشع ، والمعقد والمصاب بالهستيريا والأمراض النفسية يتعشق الشكل الشاذ للارادة ، وما رنة (ارادة الاقوياء) التى حملت البشرية مزيداً من الموت والقلق والضباع الا صدى صبحات عدمية بغیضة وفاسقة بشكل لم يسبق له مثيل أبدا ..

لو لم يكن (نيومن) يهودياً لكان لأبحاثه معنى آخر ، ولكن كونه بهذه الجذور حول ارادته الى ارهاص اضطرابى قلق تعتصره

سوداوية جريحة ، وعلى العموم نستطيع القول بان (كولن ولسون) تكلم عن الارادة عند ذوى المزاج المنحرف ، فلا عجب ان تبقى وجهات نظرة ارتدادا انعكاسيا للظروف الراسمالية المعقدة وهى نتاج عقلية برجوازية لم تستطع الاجابة الجريئة للواقع الموجود ولم تفكر مليا فى موضوعه (أين يكمن الحل ؟) ولكنها مع ذلك تحمل فى طياتها ادانة ضعيفة لنظام غير عادل ، الانسان ليس معادلة حسابية ولا طرفا فى معادلة ، كما وانه ليس مخلوقا مريضا تائها يداوى مرضه بصراخ محروم حول الارادة كتتحقيق للامكانية الانسانية ، انه انسان معرف الى أين وصل عالمه ويدرك تماما أن على هذا العالم ألا يقع أبدا ، بل لابد أن يقف بشرفه وكرمه واستقامته . وتجربة (التنويم المغناطيسى) نفسها والتي يقوم بها المنوم (بكسر الواو) تجاه (المنوم) (بفتح الواو) هى تجربة تصدق عندما يكون هنالك انسان فاعل . ان وجود نظام يكفل للانسان عيشا جيدا لا شك انه بخلق نى أعماقه قوة روحية وارادة جيدة ، وفى حالة وجود الارادة عند جميع أولئك الذين يعيشون تحت ظل هذا النظام ، نجد ان لتجربة التنويم شأننا آخر ، لأن التنويم تسلط ارادى يبرزه الانسان ذو الارادة الأقوى على الانسان ذى الارادة الكسولة والخاملة ، فاذا وجد التعادل كانت التجربة عملا مستحيلا .

ومنذ القدم ويحاول البعض تنويم أنفسهم وذلك باخضاعها الى احياءات غريبة وتصورات معاكسة لوضعهم الفعلى . فعندما يمرض أحدهم يحاول ائناع نفسه ويتموين خاص — بدركه هو فحسب — وعلى طريقة (هودنى) السحرية بأنه فى أتم الصحة . أو مثلا يعيش أحدهم فى جو صقيعى ويدرب أحاسيسه على تذوق ذلك الجو كأنه قائظ تماما ! المسألة مسألة لعبة ومقابل ، وهى على العموم لن تكون شبننا مجديا ، فإمام الانسان مكبلا بالقيود فى فترة الصباح والظهيرة والمساء ، لن يستطيع حتما ازالة قيده

الذى برسف به عن طريق احياء غامض أو (جلسة روحية) ،
 و (نبومن) ربما عمل تلك التجارب مع نفسه فى الخفاء ولكن ولسون
 قطع علينا كل تفكيرنا بوجود الاحتمال والظن لانه بين ان (نبومن)
 كثنان ابيه كان علميا ! لذا تكلم عن تجارب التنويم المغناطيسى التى
 يقوم بها تجاه غيره لا مع نفسه ، ولاننا منذ البداية حاولنا معرفة
 شذوذ الارادة كانهراف خلقتة عوامل وراثية وبيئية متأصرة ، لذا
 فاننا بحق لنا الا نعتبر تجارب (نبومن) انسانية ، ولعل
 (راسبوتين) آخر يقبع فى أعماق نبومن ، حيث كلاهما يعطى لذاته
 امتدادا يفرض نفسه على الذوات الأخرى والمكان والزمن ، فان
 كانت لغة (راسبوتين) الملائم الحسية فان لغة جوستاف العقل
 والاستدلال والتجربة ، هذا فيما اذا اسدلنا ستارا من الصمت على
 حقيقة مبول جوستاف الجنسية والتى اشار اليها (ولسون) فى
 البداية فقط وبدون يقينية معينة ، وتركها دون أن يتطرق لها مرة
 أخرى ، هل أن جوستاف بقى يعيش على ذكرى رابطة جنسية
 قديمة بينه وبين جورجى ؟

هذا كان فى مرحلة مبكرة ، وجورجى قتلته النازيون ، وبعد ؟
 كيف كانت طباع نبومن الجنسية ؟ هل تخلقى عن الجنس تماما ؟ أم
 هل هناك نصيب لامرأة ما أم أنه استمر فى تعاطى علاقات جنسية
 مشبوهة ؟ كل ذلك لم يذكره (ولسون) أبدا وهذا ما جعل لنا ملء
 الحق أن نتصور شخصية (نبومن) شخصية معقدة غامضة مرتبكة
 مهزوزة ، لا كما أراد هو أن يوحى لنا بأنه شخصية علم واردة
 واكتشاف وتجارب .

ان سؤلنا : (هل كان جوستاف نبومن شاذا ؟) يجد جوابه
 فى الايجاب . نعم كان شاذا ، ونحن وحيث يقذف انساننا نفسه بكل
 نكران ذات فى فوهة مدفع مهدد وقتل ، ليعلم عبارته الحبيبة (أنا
 حر) وبعد ذلك يموت ، ينبغى ان نبحث عن النماذج الانسانية السوية

المتلثة بطولة وارادة وصمودا وتحديا ، لنعطى للتمرد أبعاده الحقيقية
والانسانية وحتى لا يكون حمقا واسفانا وضجة سرعان ما تخفت .

وكلمة أخيرة ، لقد قرأت لترجم رواية (الشك) انها أثارت
ضد المؤلف تهجمات وحقد اليهود ، ترى هل كان مؤكدا من ذلك ؟ أم
انها دغدغة لشاعرنا القومية ؟ أغلب ظنى ان رواية (الشك) ان لم
تكن مدحا لليهود فعلى الأقل كان فيها صوت يهودى يتكلم من
حين لحين .

انتمائية ((كولن ولسن))

نيتشه : شبد داره قرب بركان فيزوف .

بلبك : صوفية غامضة

كيركجارد : ذبابة حبيسة فى علبة

نيومان : الخوف من الاشباح حتى النهاية

بوهمه : انت صغير يا يعقوب وعندما تكبر ستكون عظيما .

رامبو : شذوذ جنسى مهزوج بسخط

نجنسكى : ارتباك جنونى مذهل

رسل : قيمة متعاطمة

سارتر : مواقف شربلة

جنكيزخان : اللامتى الذى يهادن الموت .

هكسلى : عالم جديد وشجاع

اليوت : خيبة عصر

كافكا : صراع ضد العالم فى ذات الوقت

البومة تنعق فى الصحراء الجرداء — والكروان يغنى فى الحقل
الخصيب — البومة تنشد الموت — لكنها لا تستطيع ان تقضى
على الكروان — .

وليم بليك

١ — من هو اللامنتى ؟

اللامنتى هو الذى يفلت من شدة الجاذبية المجتمعية بعد أن
يجد نفسه نجاة مقذوفا فى غربة لها رائحة خاصة تملأ أحاسيسه
بانتشاء تلقى . واللامنتون لا يرتبطون أساسا بجيل معين أو بعهد
حضارى محدود بل هم منتشرون على الامتداد التاريخى مهملين
أنفسهم بتفرد غريب دون أن يرسم المجتمع عليهم خطوطه الموضوعية .

ويجب التمييز بين — اللامنتى — وبين — الحالة اللانتمائية —
فاللامنتى يظل غير خاضع لقولة دينية أو فكرية أو أية رابطة ، انما
يتأله لدبه الراى والحس الفردى بشكل يدفعه فى طريق زلق كالطريق
اليتشموى الذى يقود صاحبه الى الخطر فيشيد داره قرب بركان
— فيزوف — وبدون استثناء يمكننا القول ان اللامنتى هذا طبيعى
حدا فى عدم اغفال رغائبه بحيث لا يتولد أى انشطار بين ما يقوله
وما يفعله ، انه سوى تماما دون أى تلم أو صدع أمام نفسه وشاذ
تماما فى عين مجتمعه اسميا لا تضمينا — اما الحالات اللانتمائية
— فهى الحالات الشاذة والغريبة المشبعة بالرؤى واللامبالاة والانتقال
الداخلى الصاخب أو الصامت المتهور أو المتعقل ، وفى غمرة دراسة
كتابات كولن ولسن نجد أن أغلب الحالات التى يؤكد عليها هى مقاطع
وحالات لا انتمائية لاشخاص معينين اختارهم هو ولذا فاننا لا نرى
بالضبط نماذج مضبوطة يمكننا ان نطلق عليها شهولا — لامنتية —
ان اللامنتين وعلى ضوء المفهوم السالف بشملون — المتصوفين —

على طريقة الشرق لا على طريقة — بليك — كرحالة عقليين — وكذا نعد المفاهيم على نمط — دون جوان — و — كازانوف — و — روبن هود — كما نعد السحرة من الطراز الهندي الأصمى فى غربته والمقاتلين المحترفين والسواح الجوالين الذين لا وطن لهم ولا بيت ، كل أولئك من الممكن اعتبارهم لائتمين لأنهم وكما هو جلى يشكلون عوالم خاصة لهم يحيطها غموض عجيب يخلق بينهم وبين المجاميع البشرية حواجز منيعة تنتصب بتحد وغضب والملاحظ أن أغلب الشخصيات التى عرضها — ولسون — تمثل حالات لا انتمائية أكثر من كونها لائتمية ، . . . وفى أغلب ظنى أن ولسون لم يجهد نفسه كثيرا بحيث أنه أهمل الشرق ولاسيما العرب فلم يقدم نماذج شرقية أو عربية تكون عوناً له فى بحوثه وهذا مأخذ مهم عليه وهو المعروف بسعة مطالعته وكثرة قراءاته . قلنا أن الحالات اللائتمية هى الحالات المعروضة وهى فعلا حالات ترتبط بالحضارة فتمثل عرضاً من أعراض تدهورها ، واللائتميون أنفسهم ليسوا كما أدمى ولسون بأنهم بنور على جلد الحضارة المتحضرة ، ولكن بصدق القول نفسه لو قلنا — الأشخاص الذين يحملون صفات لا انتمائية أو الذين يتعرضون مؤقتاً ولنتره الى تفير سنقلهم الى اللائتمية هم بثور على جلد الحضارة المحتضرة — .

وحتى هذه الحالات اللائتمية أعتد ولسون فى عرضها بصورة غير وفقة فهو وفى بعض الأحيان — وبطريقة نعتقد أنه يعتمد عليها كثيرا وبالحاح — عندما يتكلم عن شخصية لائتمية يقدم الصفات الشاذة مؤكداً عليها فمثلاً عندما تجمبع بـ — فيتزجيرالد — الرغبة لان ينشر الخادم بمنشأار موسيقى أو عندما يحاول — كيركجارد — أن يشغل نفسه اذا كان الدرس مضجراً بالنظر لذنبانة حبيسة فى علة فهذا لا يؤكد حالات لا انتمائية بمفهومها الفلسفى أنها بالمستطاع تسمية تلك الحالات نقصاً أو اختلالاً ، أن الاختلال العصبى والاضطراب الذهنى من الممكن أن يختفى فيها اذا كان الشخص

جنظلمان — فى ارادته — ولكن الشذوذ العصبى هذا يظهر عبر تصرفات معينة غير ارادية وفى وقت-آخر بصورة غير مباشرة ، لقد تتبع' ولسون الحالات الشذوذية والسلوكيا المنحرفة بعد أن أعطاهما الأولوية فكأنه يريد أن يدخلنا فى القفص مخدوعين وعلى الرغم منا ، أن الحالات المراجعة المنحرفة لا يمكن أن تقنع أحدا بكونها لا انتهازية والا لكان معنى اللاتنماء مبتذلا رخيصا ، مجتمعا بعج بالكثير الكثير من أمثال تلك الوضعيات والصفات والعاديين والناهبين سواء بسواء ، فهل معنى ذلك أن المجتمع نفسه أصبح — لامنتها — بأكمله . . وما يدى خطر هذه اللاتنمائية التى تشمل مجتمعنا بأكمله . . لابد أن فى الأمر خطأ ما . أن اللاتنمائية لا تكون أبدا هوسا أو جنونا أو سقوطا أخلاقيا والجنون جنون سواء أكان حامله ذكيا أم فى الدرجة المتأخرة وعلوسة الأذكى أو المفكرين لاتعنى معنى آخر يحار فى تفسيره علم النفس . أنه عدم انصاف يلام عليه المؤرخ الأدبى أو التاريخى لها إذا اعتبر الحماسة عند الموهوبين جزءا من الموهبة .

٢ — اللامنتهى والرؤى :

أن كلمة الرؤى — غزت كتابات ولسون بالحاح وتكرار وكما يبدو أن هذه الكلمة لها وقع خاص فى نفس ولسون ولها رائحة ومذاق وطعم برغبة بنلمض . والرؤى على مجموعة التخيلات الجامحة بنارية ووهج مثير منطلق انز غيبوبة أو هيك لكل ضوابط العقلية والتفكيرية وهى على العموم تدخل ضمن نطاق اللاوعى واللامقصود فالرؤى إذن تحمل طابعا انكاريا معارضا العلم المعقول والاستدلال .

وهى بهذه لا نكون الا شحنا خاطفا مؤقتا قد لا يحمل الافتعال ولكن من الممكن أن تكون افتعالا ذكيا باخضاع العقل للوهم عبر تمرين وتدريب بنقل التصورات فى جو أنبرى خاص حيث ينتهى الجسد

ككل وتظل التخيلات أنها قابلة ومهارة فيها بعض الاقتدار السحري .
 ان الرؤى الافلاطونية ورؤى — توماس مور — فى خلق المدن
 الفاضلة — هى رؤى مشرقة ينطلق وميضها من رغبة الانسان
 المستعرة فى تحسين عالمه ، لذا فهى رؤى تدخل — فلسفيا — فى
 عداد الاجتهاد الفكرى والتطلع التنقيبى والهدفية . ولكن هناك رؤى
 من نوع آخر وهى الرؤى التى يذكرها — ولسون — باهتمام وهذه
 الرؤى ليس من الصالح ابدأ الاهتمام بها بهذا السعشق الشاذ . ان
 الصبيان الذين ينشأون تحت سطوة النخوف والاثارة والتهديد
 بالاشباح والافامى تظل افكارهم وهى تعانى من هذا الماضى ويظل
 الفزع راسما صورا له على نفسيات أولئك الصبية وبذا لابد ان
 نكون امثال تلك الرؤى اما بقايا لتفكير مذخور آمن بالاشباح منذ
 الطفولة كما هو تماما عند — جون هنرى نيومان — الذىبقى يخاف
 من الاشباح طيلة حياته ، أو أنها صورة توضيحية لمزاج غامض غريب
 معتقد كما هى عند — بوهمه — وهى تبدو بمعرفة — بوهمه — لمعنى
 أية كلمة اجنبية بمجرد سماعها — مع انه لا يعرف اللغات
 الاجنبية — .

أمر لا نصدق به بسهولة ، ان أشياء خرافية أو لا يمكن أن تصدق
 يعرضها — كولن — ولسون — بين حين وآخر — وان يقل بعض
 بعض الاحيان انها لا تدخل عقله — تؤكد هذا الولع الشذوذى المخل
 بشرف الفكر وصدق — لأن التلاعب بالحقائق ومزجها بالخرافة وغير
 المعقول جنانية — فمقصة الغريب — التى رواها ولسون — وهو
 يشتري الحذاء من — بوهمه — والذى قال له — أنت صغير الآن
 ياعقوب ولكن يوما سيأتى وتصبح فيه عظيما وستدهش العالم كله .
 الخ — وقصة — باسكال — التى رواها أيضا — ولو انه تداركها
 بعدم الاقتناع بصحتها تماما ، عن انتفاخ البطن وسحر العجوز ،
 كلها تشكل أهمية عظمى تفقد علماء النفس فى تحليل طبيعة — ولسون

— نفسه ان شذوذاً مخيفاً لاند أنه يكمن في أعماق ولسون
يمقتضاه اصابه هذا الجنوح العاشق لكل غريب وشاذ ومخيف ولا
علمي .

وقد تكون هذه الرؤى انعكاساً من شذوذ جنسي ممزوج بسخط
وعدم اكتشافات كما هي عند رامبو — أو عند سورين كيركجارد — ، ان
تصور وجود مصنع على سطح ماء بحيرة أو تصور هذه الغرفة
كمعربة شحن متحركة ليس شيئاً بذى بال انه مجرد احتيال وخداع
بلجاً له العقل في نزوة غابضة وما هذا الاحتيال التظليلي بذى بال
انه لعبة ومن حق اللاعب أن يلعبها أما ان يعلق عليها ناقداً كل
القيمة في اعطاء تفسيرات وخلق معايير جديدة أو مسحة فلسفية
فهذا امر مضحك حقاً .

بقول ولسون ان — اللامنتى صاحب رؤى — والرؤى بهذا
المعنى موجودة عند الكثير ، ولكن البعض لا يملك القابلية أو الرغبة
للانصاح عنها ، وبعضها تأخذ شكلاً ساذجاً أو طلباً أو خرافياً فهل
ان كل أولئك اصحاب الرؤى هم لامنتون . . . من الجائر أن يكون
اللامنتى — شأنه شأن كل ذى رؤى — ان يكون صاحب رؤى لكن
هل ان الرؤى هي التي تحرك اللامنتى . . ان — نجنسكى — لم
تخلقه رؤاه بل انه وكشخص اجتمعت في شخصيته الشذوذة
الجنسية والموهبة الكبيرة ، فكانت لديه الرؤى كارتباك جنوني مذهل
و — رامبو — نفسه لم تدفعه رؤاه لأن يذهب الى — الحبشة —
ليعيش حياه جديدة بعيداً عن الاضواء والانظار هارباً عنها وراء
ستار من الجهولية الكثيفة . . المهم أن الرؤى ليست مفصولة على
اللامنتين وحدهم ولا تتخذ بالنسبة اللامنتيين الدور الفعال الأول .

٣ - اللامنتمی والفشل :

الخطیئة التي لا یمكن ان تفتقر هی مل بعض النقاد عند التقييم الاجمالي الى الكلام حول ماهو مكتوب فحسب وبالتالي اهمال التصرفات الفعلية ، ان - برتراند رسل - یکسب اليوم سمعة متعاطفة والسبب فی ذلك عدم تعوده فی صالونات موقعه النظري بل خوضه غمار القضايا العالمية بدون تلكؤ وكذا - سارتر - (*) فمواقفه الرائعة الوضاعة تشهد له بمكانته العظمی والحساسية والذي دفعنی لهذه المقدمة المسفيرة احساسی بوجود تحامل يظهر من حين لآخر فی كتابات ولسون ازاء سارتر وهو عندما يعطى صفة عامة لفلسفة - سارتر - يقول انها - صيغت بالعقلية والتشاؤمية - وان سارتر - لم يعط جوابا متجعجا - عندما تكلم عن - الرعب الاساسی فی الوجود - ولا اعتقد ان نعتا جائرا ينطبق على سارتر كصفة التشاؤمية فهو وان مر فی ظروف مهينة عاش فيها احباطا وتجارب مره الا انه بقى مؤمنا بالانسان ولا اعتقد ان تفاؤلا يبلغ درجة التفاؤل السارتری الآن فی اقراره للحربة كمقوم اساسی وينبسی للوجود الانسانی ومن هذا المنطلق نراه يشترك فی المؤثرات ويتدخل بشكل ايجابي واضح فی كثير من قضايا العصر الحادة .

ان التشاؤمية اقرار متعصب جامد يفشل الانسان ، واللامنتمی على ضوء التعريف السابق يستنفذ نفسه برضا وشجاعة ويتقبل مصيره الفردي بدون مذاق تفاؤلی وتشاؤمی ان تهمة - التشاؤم - تهمة نطبق على - ولسون - نفسه بل وبشكل اكيد نستطيع ان نرى ذلك عنده ، وهو يقول بالضبط :

(*) كان ذلك قبل موقفه الخاطئ من القضية الفلسطينية ومسوره عن ادراك ابعادها الانسانية بشكل حقیقی .

— اننى لمقتنع كاللامنتى بأن حياة كل انسان لم تكن غير
 نشل — وكثيرا ما كرر ولسون نقده لبعض الكتاب انهم لم يكتبوا
 عن الحياة و — النهاية المربعة — والنقطة المهمة هنا هى ان
 اللامنتى لا يمكن أن نقول عنهم انهم فشلوا لماذا ؟ .. لأنهم لم
 يتحملوا على عاتقهم برنامجا ثقيلًا فلم ينفذوه تم اننا لا نحاسبهم
 بمقاييسنا الاجتماعية ان اللامنتى لا يخضع أبدا لمقاييس وتقييم
 المتين وشيء واضح ان اللامنتى لا يعرف فشلا أو نجاحا ان
 الأمر الوحيد الذى يعرفه هو نشدانه نفسه بالشكل الحسى الذى
 يتقبله هو وان قاده هذا النشدان الى العدمية فذاك لا يضيره على
 الاطلاق ان الشخصيات التى قدمها لنا — ولسون — كشخصيات
 غير منتمية والتى قلنا منها — انها ليست لامنتية وانما تعيش
 لا انتمانية — هى شخصيات غريبة ومعقدة تعج بكل تلوث وشاذ
 ومفجع ومنير للقرف اضافة لابتداعها فى حقول الفكر والشعر
 والقصة والمسرحية وان شخصيات كهذه لا يمكن أبدا ان تقود العالم
 ولا نستطيع ان نوفق بين اللامنتى الفائق الهدفية وبين قول
 — ولسون — : — لم تبلغ المجتمعات ما بلغته من المراحل التى
 تمت فيها بالصحة الروحية الا حين كان يقودها اللامنتون
 ويتزعمونها روحيا . فكيف اذن تسوى المسألة .. مرة يعتقد ولسون
 بأن اللامنتى يعتبر حياة كل انسان فشلا ومرة يعتقد انهم — أى
 اللامنتى — منحوا المجتمع صحة روحية .. والتناقض خطير جدا
 فالذى يؤمن مقدما بأن الانسان فشل كبير فعنى ذلك انه لا يمكن أن
 يكون موجه روحيا .. ان الأدبان هى أكر مائع للطائفة والراحة
 للأمم ، والأدبان نفسا انتمائية عظمى والأنباء أنفسهم كانوا انتمائين
 بشكل رائع بحيث يوفقون بين انتمائيتهم وعزلتهم المقدسة للتعبد
 والالهام وكذا لم يكن — بوذا — لا منتميا ولا — كونفشيوس — ولا
 — لاوتسى — . قد نستطيع اعتبار — أتيل — و — جنكيزخان —
 من اللامنتى الذين يمثلون الوجه المنفر والبشع للانتماء أكثر من
 ان نستطيع اعتبار الحكماء والمفكرين الروحيين المؤمنين بالبحث عن

سعادة الانسان لامنتجبن . ان اللامنتمى ليس من يعيش معزولا مقطوعا عن مجتمعه بل هو معزول تماما بحيث نقول ان لا هدفية تقوده ، ان هدفية الوحيدة اشباع نهمة الخاص روحيا كان او جسديا لذا فلا هدفية لديه أبدا .

والذى يتطلبه منا عالمنا اليوم الذى سسماه — هكسلى — العالم الجديد الشجاع — عدم الغموض فى لجج الوهم والرؤى والاخيلة تاركين عصرنا بجرنا الى هاوية مفزعة واللامنتمون أنفسهم لا يمكن ان يقودوا مجتمعا. أبدا وقد أقر ولسون ذلك بقوله :

— كون اللامنتجبن اقلية مبعثرة حائرة لا نملك أسلوبا ولا فلسفة يجعلهم عديمى الفائدة تماما . — وقد نستطيع ان ندين ولسون من فمه فالذى كتبه مطولا عن اللامنتمى لم يكن الا خلطا ومزيجا عجيبا من معلومات متباينة — تؤكد سعة اطلاع ولسون — وتقذف القارئ — ولو بشوق — الى لا شىء بل يحس الانسان القارئ مفقدانه الحماس والحرارة . ان ولسون يتكلم عن شخصياته باستعراض تاريخى ومن زاوية نظره هو لذا فالقارئ يتزود بالمعلومات ولكنه يدرك انه بارد تماما . . ولكن الادانة واضحة هنا لقوله : ان اللامنتجبن عديمو الفائدة فهو يحاول ان يقدم فلسفة جديدة لهم وهو بمجرد ان يقدم فلسفة — ولو انه يعتقد ذلك فحسب — بتحول سريعا الى منتهم ، وقد أعلن لذك بنفسه على اثر ضجة — اللامنتمى — عندما تحول على الرغم منه الى طبيب أو شارح أو واعظ فقال : اننى بدأت بالتحول الى منتهم — .

ولسون والفلسفة :

— ان الدافع الرئيسى لكتابة سلسلة — اللامنتمى — المكونة من ستة كتب ، هو الشعور باليأس ، ثم أشرت الى ان ما نحتاج اليه هو عمل دعائى بعزز الدعائم للفلسفة الحديثة ومحاولة لتقديم

قاعدة لتطور مستقبلى وأنا من هذا الكتاب أحاول إعادة البحث الدعائى هذا — هذا ما قاله كولن ولسون — ومنه نستطيع أن نفهم أنه يحاول الدعوة لفلسفة جديدة . أن الفلسفات طبعاً ليست مجموعة أفكار أو آراء متناثرة ولا هى مجموعة دراسات فحسب والا لأصبح الكثير من الكتاب فلاسفة .

الفلسفات هى مذاهب كبرى يرتبط بها العالم وتمسح سطحه بشكل يوثق كل الأفكار والآراء والفنون والسياسات به ولا تبدل المذاهب هذه الا بحركات التبدل التاريخى المتصيرة من التبدل فى الكيان الأساسى للمجتمعات . وهذا ما أوضحه سارتر بنفسه ، خاصة عندما أعلن عن أن الوجودية ليست فلسفة وإنما هى طفيلية تمتص غذاءها من الفلسفات الأخرى أن — برتراند رسل — مثلاً فى — إجابيته المنطقية — أو — المنطقة الذرية — هو قطب كبير فى الفلسفة وما نظرة — ولسون — المتعالية إزاه — باعتبار فلسفته مفتعلة — بقادرة على تبدل حقيقة ذلك . والفلسفات دائماً ذات علاقة لا يمكن تخطينها أو غش النظر عنها بالتطور الانتاجى المحدد للمرحلة التاريخية فالبرجماتية مثلاً — الذرائعية — وفلسفة رسل ما كان بالإمكان أبدا وجودهما فى العصر الوسيط أن عصرها هو عصر النصف الأخير من القرن التاسع عشر وكذا القرن العشرين وبالصبط فلسفتان لا تنشآن الا فى حضن الآلة والتطور التكنيكي الهائل والتناقض الحاد بين القوى المنتجة وأسلوب الانتاج أيهما مرتبطتان بعصر العلم والعمل والاسنمار الواسع المدى .

لنعد الى ولسون انه يسمى فلسفته بالوجودية الجديدة ، على اعتبار أن نقصاً فى نكير هيدجر وسارتر دعاه الى أن يوسع من الوجودية بإطار جديد وهو بنخذ من — جوتيه — مثلاً له بقوله : أن وجودى أقرب الى فكرة — جوتيه — فى الثقافة التربوية — وفكرة جوسه فى التربية هى عن التربية الدبائية الحقيقية لا التربية

الجامعة وجوته في الحقيقة ليس فيلسوفا نهما كما يدعى ولسون
معتبراً الفضل في ذلك ليردولف شتايز — الذي نشر مؤلفات جوته
الفلسفية . ان جوته شاعر وروائي وصاحب افكار فلسفية لديه
نضج وحكمة بحيث نؤمله لاحتلال مكانة فكرية مرموقة أما كونه
فيلسوفا فهذا ليس الا من قبيل المبالغة والا فابن محله من سقراط
وافلاطون والاكويني وديكارث وهبجل وماركس وجون ديوى ان
وجودية ولسون الانتقادية تحاول تبان فشل الوجودية في توضيح
الافتراضات والاختفاء وتنصب انتقادات ولسون بذلك حول ديكارث
ولاسيما في مقولته : — أنا افكر اذن أنا موجود — . وولسون
حاول جهد الامكان اثبات فشل اللغة في رسم التعقيد : (التفجير
والتراجع) ان التاكيد على معرفة حدود اللغة يعتبر كما يرى ولسون
دعامة الوجودية الجديدة . اى ان ولسون يريد اضافة لغز جديد
الى الغازه الأخرى ، وعلى العموم لن ينجح مهما قدم من هذه
المناقشات في اعطاء فلسفة متكاملة ، ولن تتخذ الوجودية رداء
عصريا على بده لان سارتر اسنطاع تخصيب الوجودية واغناءها
بشكل لم يسبق له متبل نحولها من صرخات احجاج وتوجع وتسائل
فردية الى حركة نشطة تسهم بشكل مباشر وجدى في الشؤون
الفكرية .

نظرة اضافية :

ان كولن ولسون ليس لامنتها ، واللائتمائية باطلاقية لايمكن
ان تتمثل انها هناك مجرد حالات لا انتمائية معروضة ، وولسون
اعتمد على بقاءه الغزرة ومطالعائه وقدم دراسة عن سيرة
شخصيات معينة مسلطا ضوءا من الجهة التى يريد . وما قدمه لا
يحمل طابع الشرح والتوضيح بل يخلق التباسات كثيرة في حقل
الفكر الذى يعتمد على التنظيم والمنهجية والخطب الجدلى ان ولسون
بحق هو نتاج عصره حبث العلم بشمخ بمنعة والى جنبه النشل . ان

المجتمع الغربى لا يمكن ان ينتهى حضاريا ولا تسقط حضارته
وانتهائه حضاريا لا يقره الا اولئك المؤمنون سلفا باولية النظام
الراسمالى واستحالة تغييره لانهم عندما رأوا سقطة الانسان ومثله
لم يتصوروا ان تبديلا يحدث فى بنيات المجتمع كفيل بازالة كل
تناقض وغير مقبول .

أما كان من الأجدر بولسون ان يساهم فى ايجاد حلول حقيقية
لمجتمعه بدل ان يغرقنا ويغرق نفسه فى الرؤى وأشباح — بليك —
ويأس — اليوت — ومتى كانت هذه طريقا للارتقاء الاجتماعى وفتح
جديدا للانسان الى مملكة الانسان . . وهل ان الانتهاية السالبة
عند ولسون والتى أراد فى البدء تصويرها بشكل لا انتامى قادرة
على الوقوف مع العالم فى صراعها ضد العالم فى نفس الوقت
كما يرى كافكا . .

التفرد والاعتراف عند ((أندريه جيد))

السؤال الذى غالبا ما راود الأذهان وظل محتاجا لجواب هو هل ان الأديب والفنان يقدمان نتاجهما تعبيرا عن الذات الناقدة لدى كليهما أم أنهما بكتبان بلغة الجمع وروح العصر ؟

ولست هنا فى معرض اعطاء جواب مفصلى حول تلك القضية بل أود هنا تبيان أمر لا مفر من النحسس به وإدراكه إلا وهو كون الاننتاج الذى مقدمه الأديب أو الفنان مهما بلغ من درجة فى الاجتماعية والابتعاد عن (الانا) لابد أن يحمل ظلالة لنفسية المبدع الفرد وذهنه الواعية ، ان للأديب فى كل كتاباته ظلالة وملامح لشخصيه ، ومهما انتأى الموضوع عن نفسه الكاتب ومهما تبادر للآخرين من نبأين شاسع بين الأجواء التى يحتاجها الكاتب وبين أجواء موجوداته الأدبية فان الحقيقة نطل راسخة وأكيدة لتتم عن بصمات أصابع أحاسيس الأديب وأفكاره .

ان الأديب لا يستطيع السطو على مشاعر الآخرين ، إنما يحاول اقحام مشاعره وصوره فى الاشكال الانسانية التى بنحدر عنها ، ولعلنا لا نبألخ اذا قلنا ان مظاهر الاعجاب التى نمن بها عن كاتب معين ، إنما نمنل تقديرا خاصا لصفة من صفاتنا سواء اكانت لدينا أو نتعشقها ، ونتمنى كونها عندنا وهذه الصفة وجدناها

ممثلة لدى ذلك الكاتب ، وصدقا ما قاله نيومان : (أن الذين يعدوننى رفيع الشأن فى مجال الفكر لا يحترمون شخصى ولكنهم يكونون هذا الاحترام لخيال من خيالاتهم يحمل اسمى) .

ان تأكيدى على هذه المحصلة الاستنتاجية ، لا اقصد بها خلق انشطار تكوينى بين (الانا) و (الآخرين) .

ان تقديس الذات وتضخيم عالمها ، مع انفلاقاته وظلامته ، ليس هذا ما نرومه اليوم ، انما القصد من وراء ذلك هو الرجوع الى حكمة سقراط العتيقة « اعرف نفسك » لان معرفة النفس ، مع جزئيتها ، وبالدرس المتبع الواعى لآثارها وابعاد عطاياها ، هى الحل الوحيد لتحقيق حرية الفرد تلك الحرية التى بتعينها يتعين الوجود القاسم والاعظم لوجود كل الافراد .

ان هذا التأكيد على الرسوم والاخيلة الفردية التى تبدو على اكثر المعالم الفكرية والادبية جماعية ، سيكون تفتيتا لكل الارتباطات والتباسكات الضابطة لهذا الكون العجيب ، فيما اذا اطلقناه هكذا وبشكل سائب لاواعى وغير محدد .

ان الحقيقة هى عدم النسيان ان كل الروافد تنصب فى البحر وان الغابة التى نختتم بها كل ذلك ان تكون هذه الذات التى نستقصى آثارها وبقاياها ورموزها وعقدها ، أن تكون خلبة فى الذات الكبرى . . المجتمع والانسانية ، وبذلك نستطيع على الأقل أن نجنب أنفسنا خطر الانزلاق العظمى ، خطر الاحساس بحماقة الوجود وتفاهة صنع العالم والعشوائية الحضارية .

وفى غمرة الدراسة المستمرة لحياة كبار الأدباء والناقدن والثنائين نجد نوعا غامضا يقدم لنا انتاجا وفيرا ، وغنبا بكل شيء سوى أنه يفتقر الى شيء واحد هو اختفاء سيماء شخصية الكاتب

أو الفنان وهنا يتولد لدينا تساؤل محرج ، والواقع أن أولئك انما يدللون على غموض شخصياتهم وتسلسلها في مغاور ومناهات ملتوية لا تظهر في مسارب الكلمات ، وانما تتخفى وراء ظلال الكلمات وخلف تعاريجها وفي نجوات خلجانها . انهم يتكلمون عن أنفسهم أكثر من سواهم دون أن يجعلونا نفهم كيف تم ذلك ، ولكنهم على كل حال يرضون شئونهم العاطفية ونزواتهم الغامضة وهذا ما يهتمون به فقط دون أن يلقوا بالا لقارئ أو متفرج ، انهم عظماء وعظمتهم تكمن في كونهم لا يرغبون أن يدس رقيب أو ناقد متطفل في شئونهم ، ان لديهم ما بخصهم وحدهم ويكفيهم من خصوصيته انهم يعيشون له وجها لوجه بعيدا عن كل عين دخيلة أو لسان متناول .

* * *

قد يكتب قصاص قصة ، وننظر بامعان الى هذه القصة ، فلا نرى ثمة رابطة بينها وبين كاتبها ، الشخص لا علاقة للقاص بهم في حياته الاجتماعية والحدث لا يمت بصلة ، والحبكة تتم على حساب الموضوع لا على اثارة ظروف القاص وتهيجاته الحياتية ، وقد نستعجل فنقول : (حسنا ها ان هذه القصة كتبت دون أن يخلف فيها صاحبها اثرًا يدل عليه) ونقول ذلك بلهجة مملوءة حرارة وبقينا بدعمه بقين آخر بعدم وجود معارضة أو شبه رأى ولكن من يعلمنا ان القاص ، بعجبه فقط ان بدغم اسما محبه فيبطلته لشخص من شخص القصة ؟ ومن يعلمنا ان كلمة ما أو لفظة ، ربما كانت ذات ارتباط روى ونبق به بحيث تذكره بقضايا حادة أو معاناة صادقة عاشها وعيشها فادخلها ، بحيث لا تعنى عندنا شيئا وعنده تعنى كل شيء ؟!

لنفترض ان هذا القاص قد أحب ، وفي يوم ما ، فوجيء بمحبيته تخبره بقسوة باردة (أنت ساقط) ، وكتب هذا القاص

قصصة فى فترة لاحقة ، وفى موقف ما يتهم من خلال حوار أحد شخوصه (أنت ساقط ، أنت ساقط) ان القضية عندنا لا تعنى وجود ارتباط ، بل اننا وبتداعى المعانى لا نصل الى شىء .

أما القاص نفسه فوحده يعلم أهمية هذه الكلمة وعمق تأثيرها، انه لا يريدنا ان نكون بلاء جديدا لا تتحمله نفسه المرهفة ، ان هذا النوع من الأدباء صناديق مقلدة حتى وان فتحت فان ضبابها يحرم عيوننا من رؤية محتوياتها ، اما النوع الآخر فبدون مواراة يقدمون ما يعود لهم على هيئة (اعتراف) ، انهم يلغون الحواجز التى تبعدهم عن الناس فيتكلمون لتكون كلمتهم أخيرة لا تجدها اعترافات أخرى وأندربه جيد من هذا الصنف .

ان الفنان الحقيقى هو ذلك الذى يملك من الجراءة النادرة ماتخوله حق المجابهة الذاتية ان هذا نراه يسعى بكل قابلياته الطبيعية وقواه من أجل القيام بسياسة طويلة متعبة فى عالم داخلى مغلق ، ان فنانين كأولئك يستطيعون ان يبنحونا فنا خالدا نحس ازاءه بانحراف معجب وجدانى ، ان نقطة البدء فى مسألة البدء والمرحلة الاولى فى تلك الجولة الطويلة ، ما أستطيع تسميته بحيوية السبات أو السبات الحى ، حيث يظل الأدب معاقرا نفسه من أجل خلق اطمئنان كاف ومعرفة عن الدخائل الوجدانية ، لقد قدم لنا جيد نفسه فى أدبه لقد راينا فى كتبه ملامحه ، راينا عينه التفاضل وتقطيعته الكشفية ، وهذا بعد المظهر الاول .. مظاهر الفردية التى جعلت من (جيد) شيئا كبيرا فى تاريخ الأدب والنقد .

ان موت والد (جيد) المبكر وبنائه برعاية ثلاث نسوة « ابيه وخالته كلا وشاكتون صديقة الأسرة » ان ذلك أكسبه حربة تامة فى التصرف واعتدادا فرديا متميزا .

ونمت هذه الفردية بجلاء ضمن أواسط متباينة تعزز هذه الفردية ، ان الانكباء والموهوبين تفتتح مواهبهم وتكون ساعة الصفر لديهم هي ساعة الخصام مع كل القيم ومجموع المحصلات ، ان خصاما قد ينتهي بعض الاحيان الى صلح ولكنه على كل حال خصام لابد منه لتقويم الاعتماد على الذات كأساس متين تنطلق عليه ومنه كل التطورات والنفثات الإبداعية ، لقد ردد جيد كثيرا (لست كالآخرين) وهذا التأكيد يكاد يأخذ عنده طابعا دينيا ، ان هذا الشعور لو استمر لاكتسب طاقة تدميرية تحول جيد الى قذيفة نارية متجددة التفجر ، لقد كان من الجائز ان يتحول جيد الى (نيتشه) فيها اذا لم يكبح جيد جهاح هذا الايمان الحساسى بالاختلاف عن الآخرين .

ان هذه الفردية المتضخمة جعلت من كل نتاجات جيد ذات قوة كهرومغناطيسية قوية الجذب تكاد تنقل كل أحاسيسنا الى أجوائها ، لقد أكد جيد مرارا على ان الأديب هو (من يجعلنا نخرج من ذواتنا) .

ان هذا الخروج بقدر ما يكون ، تخطيا عن ذاتنا ويدهي ان هذا التخلي مؤقت وزائل ، يعنى في نفس الوقت دعما للذات ، ذات جيد ، الذات المتنورة والبصيرة الفعالة ، لقد كتب جيد عن نفسه كثيرا وجاءت روائعه صورة وشكلا من جيد نفسه ، فبقدر ما كان يكتب ويعترف كانت تنمو لديه خصائص نفسية قد تعتبر مرافقة لكل ذوى الحس الصادق المرهف ، لقد كانت العصبية وحب كل مناجيء ومثير وغريب ولا متوقع ، وكذلك التهور الذى يمزق رتابة الشخصية وسكونية محيطها ، لقد كانت تلك مظاهر لهذا البروغ الفردى المتناهى بشموخ وصدامية .

ان العشق المطرد لـ « اللامتوقع » ، يمنح النفس متعة جديدة وطرانة فنية تلون الذات وتجنى بالروح بأرفافة ممتعة ، لقد كانت هذه الصفة عند جيد منذ طفولته عندما كان يبحث عن كل جديد مفاجيء ومثير ، لقد كان يعمل الكثير دون ان يكتفى بما يتوقعه لقد كان يتوقعه ذلك الذى لم يأت فى حسابه ، ان جيد قد منح لفاهيمه جدية مزاجية مضادة لما اعتدنا عليه ، ألا نرى هو القائل : « ان أغلى وأنفس ما فى ذواتنا هو ما يظل غير معقول » .

ترى ما الذى تحوبه هذه الذات العجيبة ، وهل ان الكثير بما اخفاه عنا يملك حظا كبيرا مما لا نتوقعه عند جيد ؟ ان هذه الفردية تصنعنا بقسوة عندما نخبرنا بلا النواء انها لم تكشف كل اوراقها لنا ، وازاء هذه الحالة نظل فى حيرة كبيرة واندھاش غريب وأى اندھاش نستطيع به ان نوازي انتقال جيد المدهش من الصوفية المسيحية الى المادية المتطرفة ، ومن ثم المزج والرجوع من طرف لطرف ، تناقض مستمر ، ان هذا ما لم يكشفه لنا كلودبل فى كل رسائله لجيد ، بل يبدو ان كلودبل نفسه بجهل الكثير عن خصائص جيد بقدر ما يعرف الكثير من طباعه .

لقد حث كل انسان ان يعطى لذاته وجودها الكامل وفى هذا مقاومة لكل التفتت والتوزع والشعتر الكيانى للانسان وهذا ليس بالعملية البسيطة العادية ، ان الوراثة والبيئة كلتاها تأخذان من الانسسان كل وجوده ، واذا به طبقا للتطبيقات العلمية والسيكولوجية والسوسبولوجية مقسم الشخصية ، للوراثة نصيب وللبيئة نصيب ، ان خلق الوجود الفردى انما هو تحد للتوزع ، وهذا التحدى لن يكون شيئا مذكورا ما لم يجعل من نفسه بدابة التوحيد للوجود الفردى .

ان التوحيد من زاوية الاستدلال الفلسفى ليس بالهين والسهل بل انها أشق مهمة تنتاب الانسان ، انها لمرحلة جد طويلة من الدرس والوعى تلك التى تكفى ليحس فيها الانسان بتطائير شخصيته ومن ثم لهى مرحلة أطول تلك التى بغنيتها بالتوحيد والتماسك ومعرفة المصير ..

ولذا عندما بقول جيد : « يجب ان بجرؤ المرء على ان يكون ذاته » انها يؤكد ان هذه الجراءة ضرورية جدا من أجل ان ينهى المرء بقاءه واجهة فارغة بليدة نجري وراءها الاحداث والتاريخ والناس .

ان القوى الخارجية ، قوى المحيط الخارجى التى تحصر الفرد ضمن أطرها وفى حدود أسبجتها وبواباتها . قد أو من الضروري نصوبرها أول الامر بصورة العدو التقليدى ، ولكن وقتية هذا التصور يجب ان تحد من الطيش والغلو الفكرى ، حتى لا تقدم كما أقدم جيد على اعتبار « ان كل واحد منفرد أغلى وأنفس من الجميع » انه لا يرضى ان يقول ذلك سواء ، ولكنه وهو المملوء غريزيا بشعور الاختلاف عن الآخرين ، ومادام طير « الكنارى » قد حط على قبعته ، فلا بد من الاحساس اذن بكونه يملك سمات غريبة تعطيه القداسة والرجحان !

ولابد لهذه الفردية الماردة ان تتعنر أول الامر قبل ان تمنح لنفسها شكلا ثابتا فى الراى والنقد والفن والتصرف ، ولكنها على العموم وكفردية واعية مئينة على أساس الاستقصاء المصيرى الملمهم فى الكينونة والتطور والعدم ، لابد ان تحمل فى نفسها جوانب جماعة أخرى تعطى للآخرين ولو شيئا ما فى ملحمة الفرد وفعلا بدا هذا واضحا عند جيد منذ البدء ، لقد كان يتمنى ان يكون محبوبا من قبل الآخرين ، وكلمة انتقاد بسيطة أو عدم رضا تكفى لكى

تتص مضعه وتؤله كما لم يؤلم سواه ، ان هذا الحب الصوفى الخارق فى ان يكون محبوبا قد دفعه لان يسهم بكل جهده من أجل ارضاء الآخرين ، بشـرط أن يكون ارضاءه للآخرين كما يقبـه ويحدده هو ، وهذا ما يدفعه لان يبحث بالحاح واهتمام بالغ عن مدى رضا الناس عنه ولقد قال : (ان سؤالى الخالد وهذا كابوس مرضى هل أنا محبوب ؟) .

وهنا تكمن العقدة الشائكة !

كيف يستطيع (جيد) التوفيق بين ذاته المرفهة المبدعة الناقدة وبين ارضاء الآخرين الذين يعتبرون كل ابداع اجهازا على قيمتهم واعتداء على مقومات عاداتهم وافكارهم ؟

وهنا تتحدد الحرية ضمن حدود عسيرة التخطى ، ان الحرية وكادراك واع للضرورة تعتبر النقطة الشائكة هى نقطة التضامن بين الذات والذات الكبرى ، وهل من الممكن الوصول الى ذلك ، ان العباقرة والموهوبين يتأرجحون بين السخط والرضا والنقمة والانخراط لفترات طويلة ، ناية حرية ممكنة للذات مع ان الرقيب العام يحاول دفع الذات بخاتمه المختوم !

لذا فلا عجب ان بقرر جيد « انى أوافق على ان الانسان ليس حرا ابدا » وهذا القرار ترى ابن محله من مقولة سارتر عن الانسان « كما حكم عليه ان يكون حرا الى الأبد » وهذا مالا أعتقد ان الجيل الحاضر يستطيع ان يقدم بعض الجواب عن جوانب هذا الغموض الأزلـى والاشكال الصعب ، ولكننا بأية حال لا يمكن أن نعتبر رأى جيد السالف عن انتفاء حرية الانسان الأبدى هو رأيه الثابت بل أن لديه آراء أخرى قد تكون على النقيض من هذا الرأى تماما ، وما ذلك بغريب فالظاهر البارز من مظاهر الانفرادية هو التناقض ، ولا نقصد بـداء التناقض ، التعتـر الفكرى والارتـماء الأعمى من شاطئ

لشاطيء بل نقصد به التناقض المفعم بالجلء والرؤيا والتعمق
الفكرى ، انه تناقض الومضات الفكرية ذات البريق المدهش .

ان مردكة جيد المبصرة قد فتحت له عوالم عديدة من الفكر
دفعته الى أن ينكر الكثير مما شيده الاقدمون وما آمن به أبناء
عصره لقد ظلت هناك مسألة كبيرة ترددت على الأفواه من جيل
لجيل ألا وهى مسألة الخلود ، وكان جواب جيد حولها النكران التام
للخلود ، ان اليأس من ازلية الحياة واستمراريتها قد دفع جيد الى
ان يعتبر كل خلود ما هو الا مظهر خادع تلجأ له الانسانية لتضهير
الجروح وتهذئة الخواطر .

ان تخليد الموتى لا يمنح الموتى حياة فعلية ، انها اسطورة
يترنم بها فم الاحياء على حساب المساكين الذين اندنروا وواروا
التراب .

والجدير بالذكر أن (جيد) لم يكتف بنكران الخلود فحسب بل انه
أهان الخلود فيما لو كان أمرا موجودا ، ان تخليد شيء ما يعده
(جيد) قتلا للحياة وتهويلاته السهجة (أيها الاحق ، بأى فصل من
السنة تكتفى ؟ فصل البراعم أو الأزهار أو الاثمار ؟ فى أى برهة
حتى ان حياتك الخاصة تحرر على القول ، اننا نعيش الآن فلنلق
بلا حراك) ان الخلود فى رأيه لو أصبح واقعاً لكان تجهيدا للزمن
وابانة لدفقات الحياة .

ان هذه التاكيدبة المباشرة والمالحة على عفوانية الذات لدى
جيد ، لم تكن مجرد هنات مكرية ، أو معالم روائية أو انتقادية
معبنة ، بل انها حقيقة تمثل التكامل الجيدى ، وسر هذا الكمال
على ما أعتقد هو البوح ، الذى يشكل ايمانا مطلقا بالذات بعد ان
استنفدت كل وسائل التفسير الممكنة والاعتراف عند جيد متمثل فى
كل كتبه ومذكراته ، لقد بحث فيها عن أصغر خصوصياته ، وعندما

نسمع رأى جيد فى وعما كتبه سنعلم حينئذ علم البقين انه رسم نفسه كثيرا ، انفاقا مع رايه ان التخليد من قبل الآخرين ليس الا تدجيلا ، والخلود الحقيقى مشروط بذاته التى لا تكتفى بحيز ولابقى حبيسة ركن أو زاوية لقد كانت كتابات جيد الاعترافية ليست محاولة لاخبار الرأى العام بنقته به ، انها كانت كتاباته عملا جرينا وتتمة للاحتدام العنوانى الجائش فى أعماقه ، ولربما كان أكثر من سواء من بقية الكتاب ، باعتبار الكتابة ضرورة لازمته من أجل انفاذ نفسه من هذا التشاؤم والرعب ولقد كان يقول : «لم اكتب أى كتاب دون أن أحس بضرورة عميقة لكتابته خلا « رحلة أوريان » وحتى هذا بخيل لى اننى وضعت فيه كثيرا من نفسى » .

واشد ما يظهر لقراء انتاج جيد وضوحه فى التهرب من الفكرة والمثل السائدة فى عصره . لقد كانت وستظل صفة « فليتكلم الاحساس » هى الصفة الوحيدة التى سببت عظمة جيد وكذا نقطة خلافه مع الناس .

وهنا قد تتطلب منا امانة الاستقراء الاجابة عن شيء ما لابد ان يثير شيئا من الحيرة فى نفوسنا ، فالى أين توجهت هذه الفردية الجيدة المتدفقة والمانحدية والخرقاء حيننا والبناءة حيننا آخر ؟ ان المفهوم عن القتل هو انهم أكثر الناس تمثيلا واثباتا لفرديتهم ولكنها الفردية الخبيثة التى تعبث وتخلق التمزق فى انسججة الحياة وسننها ، وفردية جيد ماذا يمكن أن نقول عنها ؟

ان جيد لم يترك هذه النقطة بل اشار اليها كثيرا بل وخصص جهدا كبيرا من أجل تناولها ويحثها ، بل انه ربط انفعالاته بالانفعالات الجماعية وانكر أن تكون له أحزان شخصية بل انه عد أحزان الآخرين هى أحزانه وهذا بالضبط يشكل نقطة بدء العناق الحار بين الذات العظيمة الخلاقة وبين المجتمع الكبير .

ان صيحة جيد « يجب الا تكون للمرء احزان شخصية وانما يجعل من احزان الآخرين احزانه بطريقة يستطيع معها ان يغيرها »
 ان هذه الصيحة ليست انخراطا سلبيا مع الجميع فحسب ، بل انها انضوائية تغيرية تسهم فى عملية التبدل والتطور والتجديد وهذا الرأى لا يصدر الا من الذات التى وعت دواعى وجودها ونوعيته بالقياس الى الوجود العام . ان الايمان الذاتى الواعى والظن يوصلنا فى النهاية الى الالفاء 'للاشترطى للذات وبعد ان تكون الذات قد انتهت صراعها . تبدأ مرحلة جديدة ونهاية مرحلة العراك الذاتى ، ان الاعتراف عند جيد ابتداء مع تعاطف فرديته ، وكذلك رافق مشاعر الارتباط المجتمعية التى آمن بها فى آخر مرحلة وها أنه يعترف ويقول : « انى أضحى بنفسى مختارا ، لقد توصلت الى هذه الدرجة التى لم أعد أستطيع معها التقدم الا بمحاربة نفسى » .

فوكنر

ان التوازن الذى حافظت عليه شخصية (فوكنر) كان السبب
ولحالات عديدة فى تقديم أجوبة واهنة حول (فوكنر) الانسان على
اعتبار ان الشخصية المتوازنة هى احتفالية بقدر ما وتنكش
فى داخلها وضغيعات غريبة تظل مجهولة أغلب الاحيان . لذا
فالجهد المبذول لفهم (فوكنر) ينبغى ان يدخل من هناك أى من
الجانب الخفى غير المسموح به لا من خلال الباب الذى أضاعته
جائزة (نوبل) . وعندما كان (أندريه جيد) يتحدث عن فوكنر باعجاب
انما كان يصدق القولة الجيدة (أيها الاحساس : انك لأجمل من
الفكر نفسه) . وفوكنر كان حسيًا يمتلك (القابلية السلبية) التى
تحدث عنها (كيتس) ، فهو اذ بنصت باهتمام لأحاديث الرجال
فى (المحكمة) كان يتهرب من مقابلة (أهرنورج) والوفد الذى
معه (لانهم مولعون بالأمكار) وهو لا يطيق ذلك ! و (اللامنتى)
نفسه حسى بالدرجة الاولى ومن هنا تكون القضية واضحة
جدا : العقل لا يمكن ان يكون لامنتيا وفرار فوكنر من المعاملات
العقلية كان تعبيراً عن أجواء لا انتمائية تساهم فى تشكيل
داخل فوكنر . وحبث ان (اللامنتى) المعاصر بمنل طرازاً صوفيًا
أو طرازاً آخر كـ (أرلوف) أحد القسلة والذى قال عنه
(دستوفسكى) : (كان جلياً أن لهذا الانسان كامل القدرة على

التصرف بنفسه بشكل لا حد له . كان يزدرى أى لون من ألوان العذاب أو العقاب ولا يهرب شيئا على وجه الأرض) .

اذن نستطيع القول ان فوكنر لم يكن لامنتها بل كان يقف فى الدائرة الوسطى بين المفتى واللامنتى حيث تتظاهر الجهتان على خلق الطقس الفوكنرى . وهذه الدائرة ملغوزة كعلاقة احتجاج كونه راعيه وهى نفس الدائرة التى قتلت (همنجواى) وحاول فوكنر أن ينفلت من طوقها عبر الارتداد الزمنى . ان هذا الارتداد الزمنى هو يحد ذاته محاولة لخلق زمن جديد واذ تكون هذه المحاولة: عملية رجعية بالنسبة للعقلين تكون بالنسبة للشعراء والحسين تحررا من النسبى والمعقول والمتوقع والالية الزمنية . وهذا التحرر نفسه ايقاع للصحو اللانتهائى ان (مارسيل بروسى) كان لامنتها فى (البحث عن الزمن الضائع) وكان هذا صحوه الوحيد الذى مر له من خلال المرض . وبالنسبة لفوكنر كانت الوضعية مشابهة . وثمة درب آخر أوغل فيه فوكنر كمردى متنصل عن كل التقاليد الاجتماعية السائدة مؤكدا استجماعه لقوى عالمه الخاص كمتوحد غير ملزم بالتقيد بأية مواضع رسمية أو عرفية ، هذا الدرب يطور الجوانب اللانتهائية عند فوكنر بوضوح (كان يمشى حافيا مثلا طويل اللحية دون أن يهتم لرأى الناس به كحفيد الكولونيل فوكنر) .

وهذه الفردية المتألمة الشديدة الاعتزاز بنسجها كانت فى نفس الوقت تمثل التمرد البرجوازى الصامت الذى يملك شكليا وضغ الاذانة . وكان (العنف) الذى بشكل الجو الأمضل والغالب فى روايات فوكنر هو نفس (العنف الأمريكى المنعكس عن وضع شاذ) عنف همنجواى سابقا وعن (نورمان ميلر) حاليا ، وحيث أنتهى عنف همنجواى بنهاية تراجيدية بطولية وسلبية فى

نفس الوقت وتحول عنف ميلر الى سخط وثورة ضد نظام
البنّاجون والاحتكارات الامريكية ، كان في الجهة الأخرى يقف عنف
فوكنر ضمن الحالة الاتزانبة المأزومة . وكان بالإمكان أن يكون
العنف الفوكنري موقفا لا انتهابيا سريعا وقطعيا — كهينجواي
المنتحر — لو لم يلجأ الى أسطورة المعاكسة الزمنية وخلق عالم
فوضى جديد يرتكر على الماضي .

ان فوكنر استطاع ان يرسم صورة دون أن يكون في ذلك
كرامبو — الذي كانت لديه امكانية ارادية ضخمة باضعاف
الحواس وخلق اتصال جديد مع العالم عن طريق آخر — ولو ان
فوكنر كان شاعرا ! فرامبو كان يرقب عالمه عبر رؤى وأخيلة تنطلق
فيها فوق الواقع في حين أن فوكنر كان يكتب بلا وعى غريب أحيانا
لحد أنه كان يقدم انطبعا وأثقا عن حالة الخدر التي عاشها كحوليا
وكما عاشها (هكسلي) و (سارتر) عن طريق المخدر ومن
هذا نستطيع أن ندرك أن فوكنر كان تعقيدا غريبا يعقد صفقة أو
أكثر مع اللانتماء . ولكن جذوره الطبقة وأحاسسه التأريخي
الموروث بطبيعة كينونته واتصالها بالأمس كان يقف أحيانا لا ليعيد
بوضع التزاني أرستقراطي بل ليفرض ذلك باستعباد .

وهنا وعند هذه الحالة وفي المنطقة المتوسطة بين الانتماء
واللانتماء كان فوكنر يمثل الكحولى الغامض والفردى الننف الذي
بحاول أن يك نفسه عن شُداد الحاضر والذي اتهم بلاسادة
والتشاؤم الكونى ، وفوكنر الذي يمثل أيضا الشهامة
والخلق والشرف والأمل والعطف والتضحية (مجد الماضي
كما أوضح ذلك فوكنر نفسه) . فوكنر الذي يمثل اللانتمى
الحسى وفوكنر المنتمى للماضى والذي يتكلم باخلاص عن
(البسارتريس) . فوكنر الروائي العالمى الكبير الذى تكلم في

(الحرم). عن (الشمالى العنين الذى اغتصب امرأة جنوبية بعنوص ذرة ولم يتكلم عن المحرومين فى أمريكا ، وعن الاستغلال والقهر ومسح الانسان وعن الاضطهاد الذى تمارسه أمريكا ضد الشعوب . فوكنر الانسانى ، وفوكنر الذى عقد فى وقت ما الآمال الجسام على (جون شستايينك) المعروف اليوم ! . ومن هذا المقاس ينبغى أن نفهم فوكنر كلقاء بين الاتزان واللا اتزان كشخصية تتحدث عن الماضى والعنف وتحطيم الزمن كأي نموذج شديد الفردية تجذبه حبنا الشهوة (الجنسية والكحولية وشهوة المغامرة) ومن طرف خفى بجذبه الشعور بالموت حبنا آخر . . . وعندما نفهم بهذا الشكل نستطيع أن ندرك الظاهرة اللا انتمائية التى كان يعيشها فوكنر . وحيث أن اللانتمى من أعراض حضارة متدهورة كما أكد ذلك (كولن ولسون) فهو أذن وكمنشئ عن نفسه وعن علاقاته يعطى أجوبة حقيقية لا لبس فيها فاللانتمى كرفض للواقع المعاش بثقله ورسميته وروتينته لا يعرض رفضه هذا بشكل اعتباطى أو انفعالى بل يقدم رفضه ، محمولا على جذر فلسفى ، وفى الوقت نفسه يوجد معادل موضوعى لكل ذلك بواسطة مجموعة من الاجوبة الواضحة التى لا تحتمل التبديل . وفوكنر فى رفضه الكونى الكبير وفى هروبيته غير الجبانة الى الماضى لم يقدم أبدا أبة أسلحة فعلية للانسان من أجل تأكيد انسانيته ربما قدم أخلاقية موروثة اعترز بها هو دون أن يعلم الام تشمبر عقارب الزمن . . . وحيث بقول (اندريه بريتون) : (أن رفض الحياة المعطاة سواء أكان هذا الرفض اجتماعيا أو أخلاقيا يوجه الانسان الى سلسلة من الحلول الجديدة لمشكلة طبيعة ونهاية) تتضح لدينا حقيقة كون (فوكنر) هامشيا مع كل ملازماته للوقائع الاجتماعية ومع عمى تجربته الانسانية فوكنر لم يكن كهيمينجواى فى بطولته المساوية ولا كنورمان ميلر فى تحدياته الرائعة ضد

العبودية الامريكية المعاصرة لذلك فمن المحتمل ان يكون فوكنر شخصية باروقية يتكلم عن الروح وعن الحيوانية وتصدم كل ما هو قائم ولكنها فى الوقت نفسه تنشد الى عدمية جليدية . لقد كان على فوكنر ان يكتب رواية او موضوعا اخبرا جديدا يعرض فيه نفسه بكل امانة حتى ينال الفهم الحقيقى والانسانى بحبث يكون اما منمبا فعليا او لا ، ولكن بقاءه فى الدائرة الوسطى دون ان يمنح لنفسه الفرصة الأخيرة جعله حالة شاذة متأرجحة على النطاق الكونى . . ان عنف (تشين) عند (مالرو) كان اختيارا انسانيا جريئا يهمل لانتهمائية ثورية ممثلة ولكن نموذجا كهذا لم يتوفر ابدا عند (فوكنر) فى حين ان فوكنر كان مؤملا لان يقدم صورة لـ (تشين) أمريكى . والسؤال الذى يبرز الآن هو : هل ان البرجوازية الامريكية الكبيرة استطاعت ان تمسخ الكثير من المفكرين والادباء بحيث ظلوا فى هديتهم بين الشك والامان لا يحتفنون هذا ولا يرفضون ذاك ؟ وهل ان فوكنر كان امكانية قابضة وراء الادانة لم تفعل شيئا للبشرية فى حين فعلت كل الشئ لنفسها ؟ ام انه كان يعتبر المصير الانسانى خاضعا كما فى الماضى لقوى مجهولة وذلك بالعودة الى القدر كما أكد (ماترلينك) فى (المعبود المدفون) ؟ ذلك ما ينتظر منا الاجابة بكل اخلاص والى حين آخر .

« كازانتزاي »

لم أكن أعرفه ، سمعت عن (زوربا) وظننتها رواية بوليسية وتكلم أصدقائي عن شخص اسمه كازانتزاي ، قالوا انه رائع مدهش ، ورأيت قصة (زوربا) حاولت قراءتها فلم أكلف نفسي . لقد بقيت تحت وطأة الانطباع السالف لكنني رغم كل هذا عرفت أشياء عن (زوربا) وشيئا عن (كازانتزاي) وعبر (زوربا) انتقلت الى (كازانتزاي) ، وعبر (كازانتزاي) أطلقت الكلمة العائره لقد انتظرت لفترة طويلة لعلني أنتهي من تجربتي الشاقة في تفحص الوجوه .

وكانت آمالي سلسلة طويلة سريعة يستلح أولها آخرها ويظل الآخر أولا ، أمالي سارتر ، كامو ، جويس ، لوركا ، رايت ، هيمنجواي ، ساروبان ، شولوخوف ، كافكا ، ولسون ، نجيب محفوظ ، وتتحرك أنصاف الوجوه بسرعة لولبية وأجد ضالتي ، قليلا هنا وقليلًا هناك ، والنتيجة التي أردتها في نشدان من القى بنفسى عليه تبقى بعيدة المنال ، واليوم سمعت عن كازانتزاي وعرفت الكثير على قلته ، ومن خلال صفحات قليلة أدركت أنني وأياه على موعد وكأنني أعرف الكثير عنه ، ولا غرابة فكازانتزاي فينا ، في أذهاننا وأعمقنا وأفواهنا قبل أن نعرفه وعلى الرغم من عاديته .

قد يتكلم أحدا بحماس عن (المسيح) وبنفس الوقت وبحماس أكثر عن نبتشه وقد يتكلم عن (بوذا) كما وبنفس الدرجة عن آخرين غيره أرادوا البطش صنفعة للحكمة وأرادوا اللعنة ردعا للوداعة والرافة ، ويبرز تساؤل مجبر أمن الجائز أن تكون الأمور هكذا ؟ أمن الجائز أن يقربى في هذا الذهن زرادشت نبتشه ورحمة المسيح وشريعة بوذا ونقمة هتلر ، ويعلن كل عن نفسه ويظل الفكر فريسة لمذاهب متناقضة وأفكار متخاصمة ؟ هذا ما أجابت عنه حياة نيكوس كازانتزاكى عبر تنقلاتها التجريبية ، التى تعزز التمثيل المتتابع لعجينة الفكر ، والصهر الحى لكل المعطيات النظرية فى حقل التجربة هذه التجربة التى تعتبر بحق اعارة متبادلة بين التأمل وملحقاته والعمل . ان نيكوس هو تغور قوى العالم المادية والروحية فى غضون سنوات البحث والتقريب الحياتى الحار والمغمم بتفأولية مثيرة ، وهذا الائتلاف والاستئناس بين شتى الأفكار المتناقضة يتم خلال مراحل زمنية قد يملأ مرحلة معينة منها اتجاه فكرى واحد تنقصه قابلية الوعى المتجددة فتتغير المرحلة وتبعا لذلك تلج الفراغ أفكار جديدة ، وتستمر هذه العملية وفى نمو الانسان المستمر ، مرحلة بملؤها المسح ، وتزول لتحل مرحلة جديدة تجد فى أجوائها عثقا واشتقاقا لنبتشه حتى اذا حلت نهاية المطاف وتحركت الكلمات ، كان فى الكلمات نفس من السوبرمان وآخر من (لاوتسى) ، وآخر من (بوذا) لتتداخل أفكار الأقدمين فى وعى المفكر الحديث ، وان تداعت فى ادراكه أفكار مفكر ما حلت أفكار أخرى وان نفضتها فهى تبنعها من ان تقع فتتحرك الصور والرموز والاخلية وتنطلق عبر استنتاجات بلهمة تنقل الى فضاء جديد .

ان كازانتزاكى ككف صاغت نوابغ العصور على اختلاهم نجاعت أفكاره أفكار الانسان تنعشه الحضارة ويسحقه

المصبر . لقد بحثت عدن يمنح نفسه للناس والسلام فتكلم عن (الاخوة) ، وعنى بذلك أكثر من يونانيته وتكلم عن (الأعداء) واضعا يده على سر نهمزق المجتمعات وتناحر الاشقاء لقد وجدته (كازنتزاكى) الرجل الذى درب قلمه بين الناس والصخر والجوع والحقائق ، ناصب هو الحقيقة لا الأسطورة حيث نبتت أرجلها بيننا .

وعند (كازنتزاكى) شدت ذهنى حقيقتان ، الأولى حيث كان الكاتب الحياة ، الحياة بطولها وعرضها بشمسها وفيئها ، بظهيرتها وليلها ، شغفته كل الأفكار غارتوى منها ، وحمل فكره مالا يطاق ، أفكار الفلاسفة وتراجم الكتاب وتجارب الرواد ، والحقيقة الثانية ، ما الذى يفعله أولئك الذين جبلوا على حب الحياة فمنحوا الناس عصارة فكرهم ودمهم وأعصابهم ؟ شارك كازنتزاكى فى السلطة وأحس بنفسه حائرا اما ان بخون ما آمن به بالامس ، أو أنه يجب ان يعطى لأفكاره رأس مال فعليا فظل الانسان فى عقله وقلبه واجتر مع مبادئه العجز الذى قوض وجدانه ، فتخلى عن الوزارة ، وكبن يخفق فى شىء عليه ان يتوارى نهزب بعدا عن بلده وأخوته .

لقد كانت نتائج كازنتزاكى بحرارة مستقبليتها تذيب صقيع حاضر بلاده ، ولكنه الذوبان المحدود الذى لا يخرج عن حدود الكلمة والروح المنصتة . وتظل الاسئلة التى تدور فى أذهاننا صدى لاسئلة كازنتزاكى التى لم تجد بعد الجواب ، أو ليس المفروض أن يكون كل الناس أرومة واحدة أمام القدر والطبيعة ؟ ما الذى يقف وراء الوحشية وحب الاتهام الضارى عند البعض ، انهم بزرددون الاحياء والأموال وبالتالي أنفسهم ترى لم كل هذا ؟ والأمانى فى خلق عالم بلا بغضاء ولا يأس ولا أنين عالم لا يحتاج الى غد لأن بومه هو الغد ومنتهى الطموح .

وهذا الموت الذى يختطف الانسان دون امهال هل من شىء
يقول له : قف ؟ والصمود بحثا عن الأمل ؟ يضيع الأمل وينهاد ،
واذا بكل شىء ييبس مقفر وسراب وضياح ، ويظل الانسان هو
الانسان ، معدة تبحث عن زاد ولسان بنطق وقبر لتسجيل المصير
نتيجة محزنة بلاشك والمرء يلوك تفاهته ويخدع نفسه ظنا بأن الميدان
عيدان عطر وبخور ، ولا بد لباناروس أن يموت وتظل كلماته فى الود
والإخاء والمحبة والخير والسلام ، مطفأة وان توهجت لدى
قائلها ولدينا ، لكنها حراشف حيوان بحرى وحشى فياناروس ابن
الحياة والحياة حكمت على الانسان أن تظل قاسية شاقة غادرة ،
ان الم كاننزراكى ليس كالم الآخرين ، انه الم الكبار الذين لا يضيرهم
ان يريقوا دمهم ليحيا البشر لكنها البشر بموتون وكاننزراكى
أيضا يموت ونظل نحن ، نرتق الرغبة بالكلمة ونسد الجوع بالفورة
اللاعبة ، ونشحن الأعماق بدفء الحلم والفكر والخيال ويظل التأريخ
قبرا أخرس تباعدت ساحته وشح صدقه وعظمت جنونيته وتعاضم
إبتلاعه ، فابتلع كاننزراكى ، وظلت (كربت) وتوارث البطارقة
اللعة ، لقد قدم لنا التجربة الفريدة أعطانا إياها كاننزراكى كما
أعطى قلبه لبلاده ، ترى ما الذى أعطته الانسانية لكاننزراكى ؟
أبدا لا شىء ، أبدا لا شىء فثمة شقاء وثمة سحب تزف لنا جوعا
جديدا وثينا أكثر من جوع !

ارتجاج القيم عند « اليوت »

عندما لا تجد جذور الأديب متنفسا لها في الصعيد الواقعي فانها تعيش ارتجاجا حادا يكسبها غموضا ورمزية وانسلاخا ذاتيا متميزا . ان هذه الجذور تضيق الخناق عليها خيبة أملها فيما اذا رأت التاريخ يجرّد من حسابها أبوة تلك الجذور وماهيتها ليحل نمط نظائري جديد في أعماقه تنتفى الطبيعة القديمة وتثبت بذور جديدة مخالفة .

واليوت علم بارز في ميدان الشعر والنقد الأدبي والمطاء المسرحي ولكونه هكذا فلا بد ان يحظى بأكثر نصيب وقدر في مجال النقد والمناقشة . والنقد الأدبي في الحقيقة تجسم ونال أهمية كبرى في العصر الحديث فلم يعد مجرد وسيط للإيضاح والتباين والتعديل فحسب ، بل علفت على النقد آمال كثيرة ، فالناقد يعطى باستمرار معاني جديدة ضافية تتولد بحكم المناقشة والجدلية من المعاني التي يعلنها النتاج الأدبي الجدير بالنقد والانتقاد . لذا فمهمة الناقد تكاد تتناول في شمولية وتاريخية تنمرد على حدود (الموضوع) ومساحته الزمنية . لذا يجد الناقد نفسه عاجزا ان لم يمارس وظيفته بمنهجية ذات ترابط موحد واستقراء كلي منظم ، واليوت من النقاد المنهجيين الكبار فلا عجب ان تكون نقداًه بارعة ورائعة وعلى العموم فان مجموعة مقالات (الغابة المقدسة)

و (نفع الشمس ونفع النقد) و (فى تكريم جون دريدان) و (ملاحظات نحو تعريف الثقافة ؛ و مجموعة ما نشره فى نشرته الدورية (المعيار) علاوة على ما يضاف اليها من مقالات أخرى كثيرة ، هى بحق مظاهر لخصوبة فكرية خارقة ، والسؤال هنا ، هو هل ان اليوت أمد تاريخ الأدب برسوخية حية مساهمة ، أم أنه كان رائعا عند حدود معطياته فحسب ؟ هنا لايسعنا فى الإجابة عن ذلك السؤال الا تأكيد الشيء الآخر ، والسبب هو أن اليوت مخلوق برجوازي النشأة ، وروابطه العائلية جاءت تسلسلا لعائلة كبيرة، متهذبة بأرستقراطية نقشت شعارها وتفكيرها وتطلعاتها على تفكير اليوت، ومنذ أن لعبت القوى الاجتماعية العاملة دورها فى بناء تكوينات اجتماعية جديدة ، ومنذ ان انتقلت الأمكار الطوبائية الحاملة الى دور جديد هو دور العمل الجدى التجريبي من أجل إلغاء التفاوتات اللامعالة بين الانسان وأخيه الانسان فان أرستقراطية انتقلت أيضا من دورها الأول دور التسلط والمتنذ الى دور جديد تفرقت فيه نحت أقدامها الأرض فترمزمت راقصة على كف عفريت ، وبدلا من ان يتلاءم اليوت شأنه شأن المثقفين الكبار عبر تخل مستمر عن جذور لطبيعة مخطوءة فانه بقى فى الميدان مؤكدا بكل حمية منطوقا منهارا كسيحا ، يلزم على الأرستقراطية ان تمارس دورا متميزا أو ضروريا ، وهنا تكمن نقطة جوهرية حولت المنهجية الإليوتية والتخريجات النقدية الى صيحة فى خواء لم يردد صداها الا خواء الشئبه لتتلاشى هاربة امام أناشيد الانسبان فى البغد والعمل والأمل ! لقد تحول اليوت أو فلنقل انه حول نفسه الى جسد لاتزال روحه تعانق العصر الوسيط ، انه الارتداد الروحي الذى عززه الاتجاه الدينى المتجهس عند اليوت على اثر انضمامه الى الكاثوليكين فى كنيسة إنجلترا عام ١٩٢٧ ، لقد كانت المسيحية لا تجد فضاضة فى تمجيد فترتها الذهبية فى أوروبا وان أدرك مثقفوها ان تلك الفترة التى يقسمبونها هى فترة صلب العلم

والحضارة وتمريق المسيحية آنذاك على بدنها وببيديها ، وما كان ليمجد تلك المرحلة الا اولئك الذين ارادوا ان يتوارثوا سلطنتهم الكنسية وارستقراطيتهم التى تسترت الكنيسة عليها بعض الوقت ، واصابهم الخذلان فان التاريخ لن يرجع القهقرى أبدا .

ان العبقرية تتحول هنا الى لومة وتلوث مادام حاملها متواطئا روحيا مع بائد منهار وقديم مفجع ، وهذا هو وحده الذى جعل من البيوت عدوا للمدنية والحضارة فكان العصر الحديث هو عصر خراب الانسان ، فعلا ان الخراب الذى نعابه البيوت الانسان هو الخراب المتوارث الذى خلفه لنا الآباء الذبن لازال يغازل رفاتهم .

ان (العصر) و (الحياة) مسميات تحمل معناها عبر الانسان ، عبر (وعى) الانسان ، انها بدون هذا الوعى والادراك تظل أشياء سلبية أشياء اللاشيئية ، وما ذنب الانسان ؟ ذنبه انه مازال فى مجتمعه مصاص دماء وشانقو قيم ومزورو حقائق ، لذا فان (الأرض الخراب) التى يقال انها كانت تزيد على ثمانمائة بيت ، وضعها البيوت الشاعر الخاضع لازمة العجز والانسحاق والجذب واللاجدوى وكانت قصيدة رائعة اكتسبت ديومتها بتوضيحها للانسان الأوربى انسان العصر البرجوازى ، تنخره ديدان الخور والهزيمة والاستسلام وفات البيوت ان ذلك ليس الا استسلام (الانسان المرتد) وضعفه فظلت يتية تائهة ، فتاه دعائها فى فلاة الأسى والجزع والنحيب ! ولما كان البيوت يعيش مناجاة مستمرة ملحة لتقديم انتهى ويعلم استحالة عودته ، فهو اذن لابد ان يحيا عبر مشاعر عجيبة غريبة قلقة مهووسة تمزق من حين لحين كل منهجية وعطاء فلسفى أو درامى أو شعرى ، وهنا لابد ان تؤثر تلك النفسية فى موضوعه وجسم النتائج الاليوتى الذى يمتص من ضرع انديولوجية ضائعة نادرة متوعكة . فظهر اهنمهامه الجلى

بهوضوحه (التعبير غير المباشر) ، فكانت الرموز والأسطورة والملاح السريعة والرؤى ، وكل تلك جاءت نفككا فى المنطق وتقافزا فى المشاعر وخللا ذهنيا ولدته الحربان الكونيتان الأولى والثانية ، وهذا ما وقع به اليوت صريعا فأصبح الشعر محددًا بوظيفة هي (الهروب من المشاعر) ، وما الهروب هذا الا تأكيد لازدواجية بائية ، فالهروب نفسه والذي يتم حسب رأى اليوت عبر (المعادل الموضوعى) (القصيدة) هو بحد ذاته (حس) و (شعور) ثم فى يقظة تامة للحواس نستطيع تسميتها لكونها فريدة من نوعها (يقظة الإنذار) أن الهروب من المشاعر هو ابقاء للمشاعر نفسها فى مكانها ، أى فى حس الجسد الإنسانى فالى أين يتم الهروب اذن ؟ انه مجرد هروب منطقى لأن الكلمات وحدها التى تهرب من الفهم الإنسانى دون أن تعود ، لذا فالهروب من المشاعر ليس الا كوجبتو غامض برر غموضه ارتجاج القيم عند اليوت نتيجة لانفصال تلك القيم عن مرحلتها مرحلة ظفر الإنسان تحت رابة العلم والارادة الجماعية .

أن القرن التاسع عشر قرن التحركات العظيمة الخلاقة بدا فى عين اليوت قرن الانحطاط والتأخر والتدهور ، وقد دخل فى حسبانته أن الثقافة تدهورت فى بريطانيا بعد وفاة الملكة — آن — وهذا الرأى يحمل فى طياته أعظم الأهمية بالنسبة لبيوريتانى أمريكى غزت سمعته انجلترا .

ان (الأشياء الجميلة الدراماتيكّة الأخاذة فى اليوت هي صورته المنحدرة وقوة الرموز ، والشعور الحسى الشديد بالتفكير العميق ، العنّف الذى بعد صعبا جدا لانه مدعاة الى المرض ، ومن هنا قيل عنه انه شاعر مفكر لا قلب لهكما أوضح (ف . س . برتشيسيت) ، كلها جعلت من اليوت شهيدا لقبينه أشياء

جديدة طريفة ، ولكنها مع ذلك شددت اليوت شدا وثيقا
 — يكان يكون مميّتا — الى عجلة عصر غربت عليه الشمس .
 لقد كانت المعطيات الاليوتية ذاتية صرفة ولبة جماح الالم الذى
 املاك ناهبة نفسه بدون توان ، ولكنه مع ذلك وبحكم خضوعه
 لتناقضات العصر الذى تعلق اعجابا به ، أضى ساحة لصراع
 روحى مربر ، الا وهو بين الذات المثالة المتمردة المسفة حينا
 والمبدعة حينا ، وبين الانضواء الذى تبلور فى عشق دينى
 منفعل واعجابه بالجماعة والارث ورابطة الدم ، لذا فان الاليوتية
 تأثرت بالارتجاج النفسى والخض المطرد فأصبحت معرضة
 وباستمرار الى خطر التناقض المكشوف ، انه فى هجومه
 الشديد على (الذاتية) و (الرومانسية) كأطروحة شعاعية
 حلقة للذات ، انما هو بحد ذاته معزز للكلاسيكية ، ومع ذلك
 فان الابتداع الرومانتيكى قد اغتنى بنتائج اليوت ذى اليباءات
 الساحرة واللحاح المثيرة .

وهو كذلك اراد التعبير عن سخطه على الحضارة والعصر
 الحديث بانتقال مكشوف من حبه وشغفه بالسخرية والفكاهة الى
 نعى الانسان بنشيج شعري يحوى فصولا من تراجيديا حياتية سلبت
 لب اليوت وشغافه . .

ان (الرباعيات الاربع) قدمت نتاجا خلايا ، لكنه لم يزود
 جمهور القراء بمزيد من التناؤل والبهجة والانشراح بل كانت
 الرباعيات قد نقلت التأمل الى الجانب الآخر من الحياة جانب اليأس
 والعظام والجهاجم والخطيئة ، لقد صور اليوت الانسان
 وكأنه انتهى ، وهنا تكمن أخطر مظاهر التفكير وأكثرها ادعاء أو
 تناهة ، والتناغا مزيفا بغطاء الفلسفة ، وهى النسبية التى
 تحتم الى نفسها لتمنع نفسها حق الاطلاعبة والتعبير عن
 الانسان على مدى الاجيال والتاريخ ، ان اليوت وكسواه من

مثنى العسر البرجوازي المتحطم ، تصوروا ان الانسان قد انتهى وهذا فى رأيهم متأ من (الأزمة) التى استحكمت قيودها خائفة الدماغ الانسانى . ان اليوت رأى بأم عينيه (التآزم) و (فقدان الحرية) و (الدمار الاخلاقى) فكان الاستغراب عجباً ولم يجد لذلك تفسيراً واضحاً ، ولتفسير أوضح من الواضح ! لماذا ؟ لان اليوت لم يدخل فى حسابيه (وتلك جريمة كبرى) ان ينظر مخطئاً صنمه الأعلى (الارستقراطية والصفوة والفئة العليا المالكة) ، انه اتهم البشرية والتاريخ والحضارة ونفسه والوجود ، ولم يفكر ببعض اتهام اللواقين وراء المأساة والفجيعة والاسى ان الكلاب الجهنمية ان (سربروس) وجلالوزة الدنيا ذوى الاثم والمعصية والفسق والدناءة هم السبب هذا هو الأمر !

ياحبذا لو اثارق بعض وميض فى نتاج اليوت ، فيه ايمان بغد وسعادة وربيع دائم لربما كان فى ذلك بعض دفاع عن اليوت ، ولكن اليوت حاول باستمرار أن يبعد نفسه عن الناس وقضايا الناس ، بل وبالغ حتى كاد أن يعتبر المشاعر جحيها ولعنة يجب الفرار منها ضمن مشاعر سوداء يدعمها تفكير أخرق متحذلق ، أو ضمن غيبوبة أو تفجير شعري لا واع .

وأحيانا تتردد مفاهيم البوتبة داعية للوحدة الاوربية وحدة الثقافة والمجتمع والالتحام المصبرى ، علاوة على دعوات أخرى للالتقاء وهذه الدعوات ذات مدى بعيد الاثر بالنسبة لمفكر كبير مذ مثل اليوت ، والرغبة بالتوحيد عند المجموعات البشرية شعار يميز المثقفين المهتمين بمشكلة الانسان كائن ان على مستوى أوسع ولكن هذا التوحيد عند اليوت يتم تحت توجيه وإدارة وقبادة، وتحت بابوية كابوليكية هزمتها الموجات السياسية ، وتحت صفوة مستغلة منتفخة متورمة .

وهذا الشعور الداعى الى التوحيد متى اتخذ 'المكان المصطفى
فى فكر اليوت ، انه جاء رد فعل للتمزق الذى استعمر أواره وأجج
التناحر بين أجزاء أوربا ، كانت دعوات التوحيد معمولاً بها رسمياً
طريق (الكارتيلات) - والترستات - والمحاور والاحلاف ومناطق
النفوذ ، ولكنها اليوم وغداً ومنذ ان ابتدأت الحرب العالمية الثانية ،
صارت تعنى الفرقة والاصطدام والتناحر ، لقد تمزق المجتمع
الاوروبى ولم تمزقه الا القوى السياسية المتهتلة بأمر سيدها الدنيوى
صاحب الجاه والسيطرة والاحتكار والرسايل !

وهل من حل لهذا التمزق ؟ طبعاً والجواب أسهل بكثير من
عرضه ولكنه جواب غير مقبول عند اليوت ، لانه مرهون بزوال
سلطة الاستغلايين أعداء الانسان من كل صنف وشكل ، ترى أين
فى تفكير اليوت بشائر بهذا الزوال ؟!

حقاً ان اليوت ناقد كبير أسهم بشكل خطير فى حقل النقد
الأدبى الحديث ، وشاعر كبير أثر على الشعر العالمى مقيماً لنفسه
مدرسة من طراز حديث ، ومسرحى كبير عالج الكثير من المسائل
والأمور ، لكن الذى يؤخذ عليه كثيراً ارتجاج فى قيه ومفاهيمه لم
يكن سببه الا التفتل من العصر الحديث والانسلاخ الذاتى المحكم
الذى جعل من اليوت نسيجاً وحده !

الفهرس

٣	المقدمة : لمانا الشعر ؟
١٥	القسم الأول
١٧	عندما يبتدىء الشعر
٢٩	الشعر والزمن والموسيقى
٣٩	الشعر والحدس
٥١	الشعر والرقص
٥٥	الشعر والمخدر
٥٩	الشعر والجذور
٦٥	الشعر كضرورة
٧٧	غربة الشاعر
٨٧	اخلاقية الشاعر
٩٣	انتماء الشاعر
١٠١	عن أرسطراطية الشعر الحر

١١٣	العوامل فى تزييف الشعر الحديث
١٢٣	حول قصائد عراقية منتخبة
١٤١	تأملات عند أسوار عكا
١٥٥	مسلاطين العجم
١٦٧	الشاعر والنورة
١٧٥	القسم الثانى
١٧٧	لمن يكتب الادب ؟
١٨٣	أخلاقية الروائى
١٨٩	نظرات فى الادب الوجودى
١٩٧	هل ان التوزع أمر طبيعى ؟
٢٠٣	القسم الثالث
٢٠٥	البطل فى رواية (الشك)
٢٢١	انتمائية كولن ولسن
٢٣٣	التفرد والاعتراف عند اندريه جيد
٢٤٥	مؤكتر
٢٥١	كازينتزاكى
٢٥٥	ارتجاج القيم عند البيوت

رقم الايداع ١٩٩٥/٥.٦٣

الترقيم الدولى 7 — 9889 — 01 — 977 I.S.B.N.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ينطلق مؤلف الكتاب من منظور تكاملى فينخذ الحياة
 بما فيها من قيم وجمال وكونيات وسيلة إلى النظر فى
 الإبداع بأنواعه، فلا ينحاز إلى نوع ضد آخر.. فكما أن
 الكون يسع الإنسان، والباز، والصقر، والحمام، .. فهو
 أيضا يدخل إلى عالم الكلمة باحثا عن النغم فى رهافة
 الإيقاع، وعن الموضوع فى صدق المضمون،
 وإنسانيته، وعن الإنسان محور الفن كله فى تساميه
 وتوحشه.. ولقد دارت موضوعات الكتاب حول هذا
 الإنسان فى مداخله وإبداعاته وأخلاقياته وفلسفاته
 اليومية والفكرية.. بما يشى بحب متأجج له.